This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Presented by Mrs. F. H. Bra

F. H. Baddeley.

June 1904.

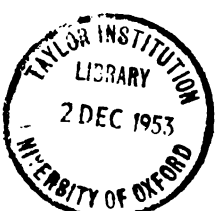
G. E. Leſſing's

geſammelte Werke.

Neue rechtmäßige Ausgabe.

Fünfter Band.

Leipzig.
Verlag von G. J. Göſchen.
1841.



Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Inhalt.

Seite

Aus den Briefen die neueste Literatur betreffend 1

Sophokles. 1760 169

Wie die Alten den Tod gebildet. 1769 272

Antiquarische Briefe. 1768. 1769 316

~~UNS 34 n 19~~

TAYLOR INSTITUTION

DOMINUS ILLUMINATIO MEA

ET 690 A. 2
REP. G. 15 892 (1)

Presented by Mrs. F. H. B.

F. H. Baddeley.

June 1904.

G. E. Leſſing's

geſammelte Werke.

Neue rechtmäßige Ausgabe.

Fünfter Band.

Leipzig.
Verlag von G. J. Göſchen.
1841.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Inhalt.

Seite

Aus den Briefen die neueste Literatur betreffend 1

Sophokles. 1760 169

Wie die Alten den Tod gebildet. 1769 272

Antiquarische Briefe. 1768. 1769 316

Aus den Briefen,

die

neueſte Literatur betreffend.

Erſter Theil.

1759.

Einleitung.

Der Herr von N** ein verdienter Offizier und zugleich ein Mann von Geſchmack und Gelehrſamkeit, ward in der Schlacht bei Zorndorf verwundet. Er ward nach Fr** gebracht und ſeine Wundärzte empfahlen ihm nichts eifriger, als Ruhe und Geduld. Langeweile und ein gewiſſer militäriſcher Eckel vor politiſchen Neuigkeiten, trieben ihn, bei den ungern verlaſſenen Muſen eine angenehmere Beſchäftigung zu ſuchen. Er ſchrieb an einige von ſeinen Freunden in B** und erſuchte ſie, ihm die Lücke, welche der Krieg in ſeine Kenntniß der neueſten Literatur gemacht, ausfüllen zu helfen. Da ſie ihm unter keinem Vorwande dieſe Gefälligkeit abſchlagen konnten, ſo trugen ſie es dem Herrn Fll. auf, ſich der Ausführung vornehmlich zu unterziehen.

Wie mir, dem Herausgeber, die Briefe, welche daraus entſtanden, in die Hände gerathen, kann dem Publicum zu wiſſen oder nicht zu wiſſen, ſehr gleichgültig ſeyn. Ich theile ſie ihm mit, weil ich glaube, daß ſie manchem ſowohl von dem ſchreibenden, als leſenden Theile der ſogenannten Gelehrten, nützlich ſeyn können.

Ihre Anzahl iſt bereits beträchtlich, ob ſie gleich ihren

Anfang nur vor drei oder vier Monaten können gehabt haben. Sie werden auch hoffentlich bis zur Wiederherstellung des Herrn von N** fortgesetzt werden.

Ich habe völlige Gewalt sie drucken zu lassen, wie und wann ich will. Der Verleger meinte, daß es am füglichsten wöchentlich geschehen könnte; und ich lasse ihm seinen Willen.

D.

I.

Den 4. Jenner 1759.

Erster Brief.

Etwas werden Sie freilich nachzuholen haben; aber nicht viel. Die zwei gefährlichen mühsamen Jahre, die Sie der Ehre, dem Könige und dem Vaterlande aufopfern müssen, sind reich genug an Wundern, nur nicht an gelehrten Wundern gewesen. Gegen hundert Namen, — und hundert sind noch zu wenig — die alle erst in diesem Kriege als Namen verdienstvoller Helden bekannt geworden; gegen tausend kühne Thaten, die vor Ihren Augen geschahen, an welchen Sie Theil hatten, die zu Quellen der unerwartetsten Veränderungen wurden, — kann ich Ihnen auch nicht ein einziges neues Genie nennen, kann ich Ihnen nur sehr wenige Werke schon bekannter Verfasser anführen, die mit jenen Thaten der Nachwelt aufbehalten zu werden verdienten.

Es gilt dieses von uns Deutschen vor allen andern. Zwar hat der Krieg seine blutigste Bühne unter uns aufgeschlagen, und es ist eine alte Klage, daß das allzunahe Geräusch der Waffen die Musen verscheucht. Verscheucht es sie nun aus einem Lande, wo sie nicht recht viele, recht feurige Freunde

haben, wo ſie ohnedem nicht die beſte Aufnahme erhielten, ſo können ſie auf eine ſehr lange Zeit verſcheucht bleiben. Der Friede wird ohne ſie wieder kommen; ein trauriger Friede, von dem einzigen melancholiſchen Vergnügen begleitet, über verlorene Güter zu weinen.

Ich rufe Ihre Blicke aus dieſer finſtern Ausſicht zurück. Man muß einem Soldaten ſein unentbehrliches Geſchäft durch die bejammernswürdigen Folgen deſſelben nicht verleiden.

Lieber will ich Sie und mich mit dem ſüßen Traume unterhalten, daß in unſern geſittetern Zeiten der Krieg nichts als ein blutiger Prozeß unter unabhängigen Häuptern iſt, der alle übrige Stände ungeſtört läßt, und auf die Wiſſenſchaften weiter keinen Einfluß hat, als daß er neue Xenophons, neue Polybe erweckt. Lieber will ich für Sie auch die leichteſten Spuren der unter uns noch wandelnden Muſen aufſuchen, und ihnen bis in die glücklichern Reiche nachſpüren, aus welchen ſie, nicht längſt, einen kürzern Weg zu uns gefunden zu haben ſcheinen.

Die Umſtände, unter welchen Sie dieſe Arbeit von mir verlangen, machen ſie mir zu einem Vergnügen, auf welches ich ſtolz zu ſeyn Urſache habe. Kann ſich derjenige weigern, Ihre Schmerzen durch kleine Zerſtreuungen zu lindern, der ſie gern mit Ihnen getheilt hätte? ꝛc.

Zweiter Brief.

Wenigſtens iſt die Gelehrſamkeit, als ein Gewerbe, unter uns in noch ganz leidlichem Gange. Die Meßverzeichniſſe ſind nicht viel kleiner geworden, und unſere Ueberſetzer arbeiten noch friſch von der Fauſt weg.

Was haben ſie nicht ſchon alles überſetzt, und was werden

ſie nicht noch überſetzen! Eben jetzt habe ich einen vor mir, der ſich an einen engliſchen Dichter — rathen Sie einmal an welchen! — gemacht hat. O Sie können es doch nicht errathen! — An Popen. [1]

Und in Proſa hat er ihn überſetzt. Einen Dichter, deſſen großes, ich will nicht ſagen größtes, Verdienſt in dem war, was wir das Mechaniſche in der Poeſie nennen; deſſen ganze Mühe dahin ging, den reichſten, triftigſten Sinn in die wenigſten, wohlklingendſten Worte zu legen; dem der Reim keine Kleinigkeit war — einen ſolchen Dichter in Proſa zu überſetzen, heißt ihn ärger entſtellen, als man den Euklides entſtellen würde, wenn man ihn in Verſe überſetzte.

Es war auch ein bloßer Buchhändlereinfall, wie der Ueberſetzer ſelbſt geſteht. Und was geht es dieſem an, womit jener ihn Geld verdienen läßt, und ſelbſt Geld zu verdienen denkt? Freilich ſollte ſo ein blindlingsgefälliges Werkzeug eine beſcheidenere Sprache führen, als unſer Ueberſetzer des Pope führt. Er ſollte nicht ſagen: „Ich habe mir eingebildet, meinen Dichter völlig zu verſtehen und mich darauf verlaſſen, daß meine eigene kleine Dichtergabe, ſo geringe ſie auch ſeyn mag, mir zu Hülfe kommen würde, das Verſtandene ſo auszudrücken, daß der Schwung und die Deutlichkeit nicht zu viel verlören.“

Denn je größer er ſich ſelbſt macht, deſto unbarmherziger wird ihm der Leſer ſein thörichtes Unternehmen aufmutzen, deſto höhniſcher wird er ihm jeden Fehler vorwerfen, der ſeinem Eigenlobe widerſpricht. L. E.

Pope will die Nachahmung der Alten rechtfertigen. Man verlangt, ſagt er, und erwartet von einem Dichter, daß er

[1] Herrn Alexander Pope ſämmtliche Werke ꝛc. Erſter Band. Altona bei D. Iverſen. 1758 in 8.

ein gelehrter, und in den Werken der Alten beleſener Mann (a Scholar) ſey, und iſt gleichwohl unwillig, wenn man findet, daß er wirklich ſo ein Mann iſt. — Was meinen Sie wohl, daß aus dieſer feinen Anmerkung unter der Feder des Ueberſetzers geworden iſt? Er hat Scholar, als ein wahrer Schüler, durch Schüler überſetzt und ſagt: „[1] In der That iſt es ſehr unbillig, daß man aus uns Schüler haben will, und dennoch unwillig wird, wenn man uns als Schüler befindet.“

Pope vergleicht den Virgil mit ſeinem Muſter, dem Theokrit. Der Römer, ſagt er, übertrifft den Griechen an Regelmäßigkeit und Kürze, und iſt ihm in nichts nachzuſetzen, als in der Einfalt des eigenthümlichen Ausdrucks. (Simplicity and propriety of style.) Pope meint, daß der Styl in den Virgiliſchen Eklogen uneigentlicher, verblümter ſey, als in den Theokritiſchen; und der Vorwurf iſt nicht ohne Grund. Allein wie ihn der Ueberſetzer ausdrückt, iſt er es gänzlich. Er giebt nämlich Propriety durch Richtigkeit; und welcher Schriftſteller, ſelbſt keiner von den Alten ausgenommen, iſt dem Virgil in der Richtigkeit des Styls (Correctness) vorzuziehen? [2]

Pope erzählt die Geſchichte ſeiner Autorſchaft. Ich ſchrieb, ſagt er, weil es mich angenehm beſchäftigte; ich verbeſſerte, weil mir das Verbeſſern eben ſo viel Vergnügen machte, als das Schreiben; ich ließ drucken, weil man mir ſchmeichelte, daß ich Leuten gefallen könnte, deren Beifall einen guten Namen [3] verſchaffte. — Der Ueberſetzer aber läßt ihn ſagen: „daß ich denen gefallen könnte, denen ich zu gefallen wünſchte.“

[1] That people should expect us to be Scholars, and yet be angry to find us so. In der Vorrede.

[2] Abhandlung von der Schäferpoeſie §. 7. der deutſchen Ueberſetzung.

[3] Such as it was a credit to please. In der Vorrede.

Virgil, der ſich den Theokrit zum Muſter vorgeſtellt — ſagt Pope und der Ueberſetzer: Virgil der den Theokrit ausſchreibt.

Dieſes ſind noch lange nicht alle Fehler, aus der bloßen Vorrede und Abhandlung von der Schäferpoeſie, aus den erſten und leichteſten, nämlich proſaiſchen Stücken des erſten Bandes.[1] Urtheilen Sie, wie es tiefer herein ausſehen mag!

Was der Ueberſetzer zur Entſchuldigung ſeiner oft undeutſchen Wortfügungen anführt; wie er ſich in dieſer Entſchuldigung verwirrt und ſich unvermerkt ſelbſt tadelt, iſt auf der ſiebenzehnten Seite des Vorberichts luſtig zu leſen. Er verlangt, daß man, ihn zu verſtehen, die Kunſt zu leſen beſitze. Aber da dieſe Kunſt ſo gemein nicht iſt; ſo hätte er die Kunſt zu ſchreiben verſtehen ſollen. Und wehe der armen Kunſt zu leſen, wenn ihr vornehmſtes Geſchäft ſeyn muß, den Wortverſtand deutlich zu machen! ꝛc.

Dritter Brief.

Wollen Sie einen andern kennen lernen, deſſen guter Wille uns nun ſchon den zweiten engliſchen Dichter verdorben hat? — Verdorben klingt hart; aber halten Sie immer dem Unwillen eines getäuſchten Leſers ein hartes Wort zu gute.

Von des Herrn von Palthen Ueberſetzung der Thomſonſchen

[1] In dem Vorberichte verſpricht man die neun engliſchen Octavbände in ſechs deutſche zu bringen, und in den erſten deutſchen die Hälfte des zweiten engliſchen mit zu faſſen. Am Ende aber hat man ſich anders beſonnen; und die Leſer erhalten nicht einmal den ganzen engliſchen erſten Band in dieſem erſten deutſchen; denn es fehlt ihm noch der Epilogus zu „Rowe's Jane Shore.“

Jahrszeiten werden Ihnen frühere Urtheile zu Geſichte gekommen ſeyn. Nur ein Wort von ſeinen „Fabeln des Gay.“ [1]

Ein guter Fabeldichter iſt Gay überhaupt nicht, wenn man ſeine Fabeln nämlich nach den Regeln beurtheilt, welche die Kunſtrichter aus den beſten Fabeln des Aeſopus abſtrahirt haben. Bloß ſeine ſtarke Moral, ſeine feine Satyre, ſeine übrigen poetiſchen Talente machen ihn, trotz jenen Regeln, zu einem guten Schriftſteller.

Schade um ſo vielmehr, daß ſo manche feine Satyre dem Ueberſetzer unter der Arbeit verflogen iſt! Und es muß eine ſehr eilfertige Arbeit geweſen ſeyn! Sehr oft hat er ſich auch nicht die Zeit genommen, die Worte ſeines Originals recht anzuſehen. Wenn Gay ſagt:

The Miser trembling lock'd his chest;

(der Geizhals verſchloß zitternd ſeinen Kaſten) ſo ſieht er lock'd für look'd an, und überſetzt: der Geizhals blickte zitternd auf ſeinen Kaſten. [2]

Das engliſche Chamäleon rühmt ſich, es habe eines jeden Höflings Leidenſchaft zu treffen gewußt:

I knew to hit each courtier's passion,

und das deutſche ſagt: ich vermied eines jeden Höflings Leidenſchaft zu berühren. Dieſes folglich iſt kaum halb ſo geſchickt als jenes. Verſtehen etwa die deutſchen Schmeichler ihr Handwerk weniger, als die Schmeichler einer andern Nation? [3]

Gay beſchreibt ein unglückliches Ehepaar. Er der Mann, ſagt er, [4] liebt das Befehlen, und die Frau das Widerſprechen. Sich ſklaviſch zu unterwerfen, iſt durchaus nicht ihre

[1] Hamburg und Leipzig bei Grund und Holle 1758 in 8.

[2] VI. Fabel. [3] II. Fabel. [4] XII. Fabel.

Sache. Sie will ihren Willen haben, oder will ihre Zufälle bekommen. —

She 'll have her will, or have her fits.

Der letzte Zug ist ungemein fein und eine richtige Bemerkung. Sie werden krank, die lieben eigensinnigen Weiberchen, wenn man nicht thut was sie haben wollen. — Nun sehen Sie, was der Herr von Palthen daraus macht: „Sie will entweder ihren Willen haben, oder auch umwechselnd die Herrschaft führen.“ — O dreimal Glücklicher, dessen Gattin sich mit dem letztern begnügt!

Die kleinsten Partikeln werden oft unserm Uebersetzer zum Anstoß. — Doch es muß Sie in die Länge verdrießen, daß ich mich mit solchen Kleinigkeiten aufhalte.

Lernen Sie nur noch aus einem einzigen Exempel, wie weit die Unverschämtheit der gelehrten Taglöhner unter uns geht. Ein gewisser C. G. Bergmann hat Bolingbroks Briefe über die Erlernung und den Gebrauch der Geschichte übersetzt,[1] und er ist es, von dem man sagen kann, daß er alles, was die Welt noch bis jetzt von elenden Uebersetzern gesehen hat, unendlich weit zurück läßt. — Doch ich muß den Beweis versparen. Er fordert mehr Raum als mir übrig ist.

II.

Den 11. Jenner 1759.

Vierter Brief.

Unsere Uebersetzer verstehen selten die Sprache; sie wollen sie erst verstehen lernen; sie übersetzen, sich zu üben und sind klug

[1] Leipzig bei Lanckischens Erben in groß 8. 1758.

genug, ſich ihre Uebungen bezahlen zu laſſen. Am wenigſten aber ſind ſie vermögend, ihrem Originale nachzudenken. Denn wären ſie hierzu nicht ganz unfähig, ſo würden ſie es faſt immer aus der Folge der Gedanken abnehmen können, wo ſie jene mangelhafte Kenntniß der Sprache zu Fehlern verleitet hat. Wenigſtens geſchieht es durch dieſe etwanige Fähigkeit, daß ihr Leſer oft mehrere als nur die gröbſten bemerkt, und die folgenden des Herrn Bergmanns ſind gewiß nicht erſt durch die ängſtliche Zuſammenhaltung des Originals entdeckt worden.

Bolingbroke, wenn er von Männern, die zwar ſelbſt durch ihre Studien weder weiſer noch beſſer werden, andere aber in den Stand ſetzen, mit mehr Bequemlichkeit und in nützlichern Abſichten zu ſtudiren, von den Herausgebern verlegener Handſchriften, den Wortforſchern u. ſ. w. redet, gedenkt mit Beifall eines Gelehrten, den man einſt in der Kirche, in ſeiner Kapelle, unter der ſtückweiſen Erwägung göttlicher Wohlthaten, dergleichen bei frommen Leuten nicht ungewöhnlich iſt, Gott auch dafür danken gehört, daß er die Welt mit Lexiconsmachern verſehen habe. — Vergleichen Sie nunmehr dieſes [1] mit folgender Ueberſetzung: „Ich billige daher die Andacht eines gelehrten Mannes *aus* der chriſtlichen Kirche gar ſehr, der in ſeiner Kapelle *vergeſſen* hatte, ſich mit Gott zu beſchäftigen, wie es bei andächtigen Perſonen gar nichts *unerhörtes* iſt, und *der* unter andern beſondern Dankſagungen, wodurch er ſich gegen die Gütigkeit Gottes

[1] I approve therefore very much the Devotion of a Studious man at Christ-church, who was overheard in his oratory entering into a detail with God, as devout Persons are apt to do, and amongst other particular thanksgivings acknowledging the divine Goodness, in furnishing the world with Makers of Dictionaries. *Letter I. p.* 6.

erkenntlich bezeigte, der Welt Wörterbücher verſchaffte.“ — — So viel Zeilen, ſo viel unverzeihliche Fehler.

Bolingbroke fährt in ſeiner philoſophiſchen Laune fort: Dieſe Leute wollen eben ſo gern berühmt ſeyn, als andere von größeren Talenten, und wenden die Mittel dazu an, ſo gut ſie ihnen Gott verliehen hat ꝛc. Sie verdienen Aufmunterung, ſo lange ſie nur bloß zuſammentragen, und weder dabei witzig ſeyn, noch vernünfteln wollen. [1] — Und Bergmann fährt fort, zu verhunzen: „Dieſe Leute erwerben ſich Ruhm ſowohl als ſolche, die höher ſind als ſie, durch diejenigen Mittel, ſo ihnen Gott gegeben hat, denſelben zu erlangen ꝛc. Sie verdienen aber dennoch Aufmunterung, weil ſie beſtändig zuſammen tragen, und weder auf Witz noch Vernunft Anſpruch machen.“

Bolingbroke vergleicht die Syſteme der alten Zeitrechnung und Geſchichte mit bezauberten Schlöſſern. Sie ſcheinen, ſagt er, etwas zu ſeyn und ſind nichts als Phantome; löſe die Bezauberung auf (dissolve the charm) und ſie verſchwinden aus dem Geſicht wie jene. — Hat ihn Bergmann verſtanden? „Alle dieſe Syſteme,“ läßt er ihn ſagen, „ſind ſo viele bezauberte Schlöſſer; ſie erſcheinen als etwas, und ſind nichts als Erſcheinungen. Ihre Reize fliegen gleich dieſen auseinander und verſchwinden aus unſerem Geſichte.“ —

O Bergmann iſt ein ganz anderer Zauberer! Jene Stümper laſſen verſchwinden, was bloß da zu ſeyn ſchien. Bergmann macht ſein hocus pocus, und alle Gedanken, alle Einfälle, die wirklich da waren, ſind weg! Ohne alle Spur, weg!

[1] These men *court* fame, as well as their betters, by such means as God has given them to acquire it – They deserve encouragement, however, whilst they continue to compile, and neither affect wit, or presume to reason.

Das allertollſte aber iſt dieſes, daß er — — (wie ſoll ich mich gleich rund genug ausdrücken? Ich will, mit Ihrer Erlaubniß, einen Ausdruck aus dem Hudibras borgen), daß er ſeinem Autor „die Krätze giebt, um ihn reiben zu können.“ Das iſt: er verſteht ihn unrecht und ſtraft ihn in gelehrten Anmerkungen wegen einer Ungereimtheit, die er ſelbſt in ihn gelegt hat. Hören Sie nur!

Bolingbroke redet in ſeinem dritten Briefe von der Bibel, als eine Quelle der Geſchichte betrachtet. Er kommt auf die ſogenannte Ueberſetzung der ſiebenzig Dollmetſcher und ſagt: Die helleniſtiſchen Juden erzählten von dieſer Ueberſetzung, um ſie in Anſehen zu bringen, ja gar zu heiligen, eben ſo viel wunderbare Dinge, als die andern Juden von dem Esra, welcher den Kanon ihrer Schriften zu machen anfing und von Simon dem Gerechten erzählt hatten, welcher dieſen Kanon zu Ende brachte. Dieſe heiligen Romane, fährt Bolingbroke fort, wurden zur Tradition und die Tradition ward zur Geſchichte; die Väter unſerer chriſtlichen Kirche ließen es ſich nicht zuwider ſeyn, Gebrauch davon zu machen. Der heilige Hieronymus ꝛc. ꝛc. Dieſe heiligen Romane? Was nennt Bolingbroke ſo? Was ſonſt, als die frommen Mährchen, deren er gleich vorher gedenkt? Und doch will ſein elender Ueberſetzer, daß er unter dieſen Romanen die heiligen Bücher ſelbſt, und nicht die jüdiſchen Fabeln von ihrer Erhaltung und ihrer Verdollmetſchung verſtehe. „Hier ſieht man“, ruft er lächerlich aus, „die Folgerung des Verfaſſers! Er hatte vorher ganz und gar nicht beweiſen können, daß die bibliſchen Bücher nicht ſchon da geweſen wären, oder daß ſie verfälſcht worden, jetzt aber nennt er ſie heilige Romane, ohne uns zu ſagen, wodurch ſie ſich in Romane hätten verwandeln können ꝛc.“

Poſſen! Wir wiſſen es freilich, daß Bolingbroke oft

ziemlich cavalièrement von der Bibel ſpricht; aber hier thut er es doch nicht. Der Herr verſpare wenigſtens ſein Collegium auf eine andere Stelle.

Und nun ſagen Sie mir, iſt das deutſche Publicum nicht zu bedauern? Ein Bolingbroke fällt unter die Hände ſeiner Knaben; ſie ſchreien Kahlkopf über ihn, die Kahlkinne! Will denn kein Bär hervorkommen und dieſe Buben würgen?

Bergmann muß nicht allein das Engliſche nicht wiſſen; er muß gar nichts wiſſen. Wenn Bolingbroke ſagt: die Chronologie iſt eine von den Wiſſenſchaften, welche blos a limine salutandae ſind; ſo macht jener daraus: „welche man ſchon von weiten empfangen muß.“ Wenn Bolingbroke von dem Kanon des Marshams redet, redet jener von Marshams Sätzen, und muß nicht wiſſen, daß das Buch dieſes Gelehrten hier gemeint wird, welches den Titel Canon chronologicus führt. Wenn Bolingbroke von dem Kanon der heiligen Bücher ſpricht, macht jener die Ordnung der heiligen Bücher daraus. Ich möchte wiſſen, was Herr Bergmann ſtudirte? Ob die Theologie?

Schade, daß ſich die gelehrte Welt des weltlichen Arms noch weniger bedienen darf, als die Kirche! Wäre es ſonſt nicht billig, daß man die Handlung, welche dieſe jämmerliche Ueberſetzung drucken laſſen, mit Gewalt anhielte, uns eine beſſere zu liefern, und jene ins Makulatur zu werfen? Sie müßte ſich des Schadens wegen an den Ueberſetzer halten können.

Fünfter Brief.

Der Ueberſetzer des Gay hat ſich zu gleicher Zeit auch als Verfaſſer gezeigt, und „Verſuche zu vergnügen“, [1] herausgegeben.

Ich denke ſo: mir nützlich zu ſeyn, möchte man ſo oft und viel verſuchen, als man nur immer wollte; wenn ich nur die Verſuche mich zu vergnügen verbitten könnte. Laßt uns lieber den wilden Bart tragen, ehe wir zugeben, daß die Lehrlinge der Barbierſtuben an uns lernen!

Der „Lenz“ des Herrn von Palthen ſcheint eine Sammlung von alle dem zu ſeyn, was er bei Ueberſetzung des Thomſonſchen Frühlings ſchlechteres gedacht hat; eine Sammlung von Zügen und Bildern, die Thomſon und Kleiſt und ſelbſt Zachariä verſchmäht haben. Er malt Mücken, [2] und der Himmel gebe, daß uns nun bald auch jemand Mückenfüße male! Doch nicht genug, daß er ſeine Gegenſtände ſo klein wählt; er ſcheint auch eine eigene Luſt an ſchmutzigen und eckeln zu haben. — Die aufgeſchürzte Bauermagd mit blutdurchſtrömten Wangen und derben ſich zeigenden Waden, wie ſie am abgeſpannten Leiterwagen ſteht, mit zackigter Gabel den Miſt darauf zu ſchlagen. — Der erhitzte brüllende Stier, mit der breiten Bruſt und dem bucklichten Rücken, der die ihm nicht ſtehende Geliebte verfolgt, bis er endlich mit einem gewaltigen Sprunge über ſie herſtürzt und unwiderſtehlich ſie

[1] Erſte Sammlung. Roſtock und Wismar bei Berger und Bödner 1758. groß 8. Enthält 1) Der Lenz. 2) Ueberſetzung des zweiten Buchs des Pallingenius. 3) Projekt, einen immerwährenden Frieden zu unterhalten. 4) Petrarchs Leben in einem Sendſchreiben an die Nachwelt von ihm ſelbſt. 5) Lieder des Horaz. 6) Nachricht von dem Buche Naufrage des Isles flottantes. 7) Leben des Johann Philipp Palthenius.

[2] Seite 14.

hält. — Der Ackersmann, der ſein ſchmutziges Tuch löst, woraus er ſchmierigen Speck und ſchwarzes Brod hervorzieht. — Die grunzende Sau, mit den fleckigten ſaubern Ferkeln. — Der feurige Schmatz einer Galathee. — — Zu viel, zu viel Ingredienzen für ein Vomitiv!

Hier iſt eine Herzſtärkung! Ein Project zu einem immerwährenden Frieden! „Aber keine Herzſtärkung für mich;“ werden Sie ſagen. „Der Mann will mir das Handwerk legen!“ — Ach nicht doch! Er meint es ſo böſe nicht. Sein Haupteinfall iſt dieſer: ein allgemeines Parlament oder Tribunal zu errichten, deſſen Ausſpruch ſich alle europäiſche Staaten gefallen ließen. — Merken Sie nun, daß der Herr von Palthen ein Rechtsgelehrter iſt? Aber als jener alte Offizier ſeinen Vorſchlag zur Verkürzung der Prozeſſe that und die alten gerichtlichen Duelle wieder einzuführen rieth, nicht wahr, da verrieth ſich der Offizier auch? — Doch dieſes bei Seite! Wenn ſich nun unter den europäiſchen Mächten Halsſtarrige fänden, die dem Urtheile des Tribunals Genüge zu leiſten ſich weigerten? Wie da? O der Herr von Palthen hat vollſtreckende Völker, er hat militäriſche Execution. Hat er die? Nun wohl, ſo hat er Krieg; und Sie ſollen Zeit genug weiter avanciren. Werden Sie nur bald geſund!

Was ſoll ich Ihnen von ſeinen drei erſten Oden des Horaz ſagen? Gleich vom Anfange heißt es:

Und wenn ihr Wagen ohne Fehl
Mit heißer Achs zum Ziel gelanget.

Metaque fervidis evitata rotis. Das Ziel zu erreichen, war das wenigſte. Sie mußten um das Ziel herum! — Laſſen Sie uns nicht weiter leſen.

Und wie oft zeigt der Herr von Palthen, ich weiß nicht,

welche eingeschränkte Kenntnisse! . . Petrarch sagt von sich: [1] „Ich habe nie an Schmausen ein Vergnügen gefunden, sondern habe bei mäßiger Kost und gewöhnlichen Speisen ein vergnügteres Leben geführt, als alle Nachfolger des Apicius.“ Und der Herr von Palthen setzt in einer Anmerkung hinzu: „Es wird hier auf den Apicius Cälius gezielt, welcher zehn Bücher von der Kochkunst geschrieben ꝛc.“ — Allein, muß denn ein Mann, der Gerichte zubereiten lehrt, nothwendig ein Schlemmer seyn? Er hätte, wie bekannt, einen ganz andern Apicius hier anführen sollen, und würde unter drei berühmten Schlemmern dieses Namens die Wahl gehabt haben. —

Das Project des Abts von St. Pierre zu einem beständigen Frieden, sagt der Herr von Palthen, sey ihm nicht zu Gesichte gekommen. Die ganze Welt kennt es. Es ist unendlich sinnreicher als seines und läuft auf eine proportionirliche Herabsetzung der Kriegsheere aller europäischen Staaten hinaus.

III.

Den 18. Januar 1759.

Siebenter Brief.

Sie haben Recht; dergleichen schlechte Uebersetzer, als ich Ihnen bekannt gemacht habe, sind unter der Kritik. Es ist aber doch gut, wenn sich die Kritik dann und wann zu ihnen herabläßt; denn der Schade, den sie stiften, ist unbeschreiblich. — Wenn durch eine große, wunderbare Weltveränderung auf einmal alle Bücher, die deutsch geschriebenen ausgenommen,

[1] Seite 89.

untergingen; welch eine erbärmliche Figur würden die Virgile und Horaze, die Shaftesburys und Bolingbroks bei der Nachwelt machen!

Oder meinen Sie, daß bei einem so allgemeinen Schiffbruche der Wissenschaften die deutsche Gelehrsamkeit nur immerhin auch mit versinken möchte?

Das wäre zu bitter geurtheilt! Man verachtet keinen Baum wegen seiner unansehnlichen Blüthe, wenn er wegen seiner Frucht zu schätzen ist. Unsere schöne Wissenschaften würden zu vergessen seyn, aber unsere Weltweisheit nicht. Noch zu bitter! — Nein, auch in jenen fehlt es uns nicht an Männern, die alsdann an die Stelle der großen Ausländer und der noch größern Alten treten müßten und könnten! Klopstock würde Homer; Cramer, Pindar; Utz, Horaz; Gleim, Anakreon; Geßner, Theokrit; Wieland, Lucrez —

Wieland, Lucrez? So geht es, wenn man träumt! Es finden sich im Traume Dinge oft wieder zusammen, die man seit vielen Jahren nicht mit einander gedacht hat. Herr Wieland hätte es längst gern aus unserm Gedächtniß vertilgt, daß er der Verfasser der „Natur der Dinge" ist, und aus dem meinigen schien es auch wirklich vertilgt zu seyn —

Erlauben Sie mir, Ihnen von diesem Manne, der ohne Widerrede einer der schönsten Geister unter uns ist, mehr zu sagen; ich mag zu meinem vorigen Gegenstande nicht zurückkehren. Denn warum schriebe ich Briefe?

Wenige Gelehrte werden eine mehr doppelte Rolle gespielt haben, als Herr Wieland. Ich mag es nicht wieder erzählen, was Leute, die ihn in K** B** persönlich gekannt haben, von ihm zu erzählen wissen. Was geht uns das Privatleben eines Schriftstellers an? Ich halte nichts davon, aus diesem die Erläuterungen seiner Werke herzuholen. So viel ist

unwiderſprechlich, daß jenes Lehrgedicht und die „moraliſchen Briefe“ uns den Herrn Wieland auf einem ganz andern Wege zeigten, als ihm hernach zu betreten beliebt hat. Wenn dieſe Veränderung durch innere Triebfedern (mich plump auszudrücken), durch den eigenen Mechanismus ſeiner Seele erfolgt iſt, ſo werde ich nicht aufhören, mich über ihn zu verwundern. Iſt ſie aber durch äußere Umſtände veranlaßt worden, hat er ſich aus Abſichten, mit Gewalt in ſeine jetzige Denkungsart verſetzen müſſen, ſo bedaure ich ihn aus dem Innerſten meiner Seele. —

Sie wiſſen es ſchon zum Theil, wie ſchlecht er ſich gegen den Herrn Uz aufgeführt hat. — Herr Uz, nach der Freiheit, zu der jeder ſeinesgleichen berechtigt iſt, erklärte ſich wider eine gewiſſe Art von Dichtern; Herr Wieland hielt ſich beleidigt, und anſtatt ſeinen Gegner gleichfalls von der Seite des Schriftſtellers anzugreifen, fiel er mit ſo frommer Galle, mit einem ſo pietiſtiſchen Stolze auf den moraliſchen Charakter deſſelben, brauchte ſo hämiſche Waffen, verrieth ſo viel Haß, einen ſo verabſcheuungswürdigen Verfolgungsgeiſt[1], daß einen ehrlichen Mann Schauder und Entſetzen darüber befallen mußte.

Er hatte ſogar das Herz, einen verehrungswürdigen Gottesgelehrten zum Werkzeug ſeiner Erbitterung brauchen zu wollen. Doch dieſer fand auch hier Gelegenheit, ſeine edle Mäßigung, ſeine philoſophiſche Billigkeit zu zeigen. Denn ohne Zweifel iſt er allein Urſache, daß Herr Wieland in der Sammlung ſeiner „proſaiſchen Schriften“ aus der Zuſchrift der Empfindungen des Chriſten, die härteſte Stelle weggelaſſen hat.

[1] In der letzten ſeiner Sympathien; und hernach, in der Zuſchrift ſeiner Empfindungen eines Chriſten, an den Herrn Oberconſiſtorialrath Sack.

Ich ſende Ihnen hier dieſe Sammlung [1], in welcher Sie manchen neuen Aufſatz finden werden. Sie müſſen ſie alle leſen; denn wenn man einen Wieland nicht leſen wollte, weil man dieſes und jenes an ihm auszuſetzen findet, welchen von unſern Schriftſtellern würde man denn leſen wollen?

Achter Brief.

Auch mir ſind unter den Wielandiſchen Schriften die „Empfindungen des Chriſten" das anſtößigſte geweſen.

Empfindungen *des* Chriſten heißen Empfindungen, die ein jeder Chriſt haben kann und haben ſoll. Und von dieſer Art ſind die Wielandiſchen nicht. Es können aufs höchſte Empfindungen *eines* Chriſten ſeyn; eines Chriſten nämlich, der zu gleicher Zeit ein witziger Kopf iſt, und zwar ein witziger Kopf, der ſeine Religion ungemein zu ehren glaubt, wenn er ihre Geheimniſſe zu Gegenſtänden des *ſchönen Denkens* macht. Gelingt es ihm nun hiermit, ſo wird er ſich in ſeine verſchönerten Geheimniſſe verlieben, ein ſüßer Enthuſiasmus wird ſich ſeiner bemeiſtern, und der erhitzte Kopf wird in allem Ernſte anfangen zu glauben, daß dieſer Enthuſiasmus das wahre Gefühl der Religion ſey.

Iſt er es aber? Und iſt es wahrſcheinlich, daß ein Menſch, der den Erlöſer am Kreuze denkt, wirklich das dabei denkt,

[1] Zürich, bei Orell und Compag. 1758. in drei Theilen. Enthält I. 1) Sympathien. 2) Theages, oder Unterredung von Schönheit und Liebe. 3) Geſicht von einer Welt unſchuldiger Menſchen. II. 1) Empfindungen des Chriſten. 2) Hymne auf die Allgegenwart Gottes. 3) Betrachtung über die Gerechtigkeit Gottes. III. 1) Betrachtungen über den Menſchen. 2) Geſicht des Mirza. 3) Zwei Selbſtgeſpräche eines tugendhaften Heiden. 4) Plan einer Academie zu Bildung des Verſtandes und Herzens junger Leute. 5) Geſpräch des Sokrates von der ſcheinbaren und wahren Schönheit.

was er dabei denken sollte, wenn er seine Andacht auf die Flügel der Horazischen Ode setzt und anhebt: „Wo ist mein entzückter Geist? Welch ein furchtbares Gesicht um mich her! — Schwarze Finsterniß, gleich der ewigen Nacht, liegt auf dem bebenden Erdkreis. — Die Sonne ist erloschen, die verlassene Natur seufzt; ihr Seufzen bebt gleich dem schwachen Wimmern des Sterbenden durch die allgemeine Todesstille. — Was seh ich? Erbleichte Seraphim schweben aus dem nächtlichen Dunkel hier und da hervor! Sie schauen mit gefaltenen Händen wie erstarrt herab! Viele verbergen ihr thränendes Antlitz in schwarze Wolken. — O des bangen Gesichts! Ich sehe, ich sehe den Altar der Versöhnung, und das Opfer, das für die Sünde der Welt verblutet." — [1]

Schön! — Aber sind das Empfindungen? Sind Ausschweifungen der Einbildungskraft Empfindungen? Wo diese so geschäftig ist, da ist ganz gewiß das Herz leer, kalt.

So wie es tiefsinnige Geister gab und noch giebt, welche uns die ganze Religion platterdings wegphilosophiren, weil sie ihr philosophisches System darein verweben wollen: so giebt es nun auch schöne Geister, die uns eben diese Religion wegwitzeln, damit ihre geistlichen Schriften auch zugleich amüsiren können.

Der Ton der Psalmen, welchen die Empfindungen des Herrn Wielands oft annehmen, hat mich an „Petersens Stimmen aus Zion" wieder erinnert.

Eine Vergleichung zwischen Petersen und Wieland würde diesem auf keine Weise schimpflich seyn. Petersen war ein sehr gelehrter und sinnreicher Mann, und kein gemeines poetisches Genie. Seine Uranias ist voll trefflicher Stellen, und was kann man mehr zu ihrem Lobe sagen, als daß

[1] Empfindungen XIV. S. 99.

Leibnitz sie zu verbessern würdigte, nachdem er selbst den Plan dazu gemacht hatte?

Seine erstgedachten Stimmen sind hundert prosaische Lieder, die er selbst Psalmen nennt. Erlauben Sie mir, Ihnen einige kleine Stücke daraus vorzulegen:

Drei und vierzigster Psalm.

„Wie ist die Welt doch so überweise worden! Wie hat sich die Magd über die Frau erhoben!

„Die Weisheit des Fleisches waffnet sich gegen die göttliche Einfalt; und die Vernunft ficht wider den Glauben.

„Die Weltweisheit setzt sich gegen die göttliche Thorheit; sie meistert Gottes Weisheit und verfälscht sein großes Wort.

„Sie ist gar zu weise zum Himmelreich; darum kommen sie auch nicht dahin, wohin die Kinder kommen ꝛc.“

Zwei und achtzigster Psalm.

„Brüder! Lasset uns hingehen und unser Leben lassen! Die Wahrheit ist wohl werth, daß wir sie bis in den Tod bekennen!

„Es ist der treue und wahrhafte Zeuge vor uns hergegangen. Er hat ein gut Bekenntniß bekannt vor Pontio Pilato. Er mußte auch sterben, als ein Verführer. —

„Gott sey Dank, daß wir nicht leben wie die Uebelthäter! Wir haben zwar unserm Gott gesündigt aber nicht der Welt.

„Es ist recht und billig, daß uns unser Vater züchtigt; es ist recht, daß er diesen Leib zerbricht.

„Wir müssen doch einmal unsere Hütten ablegen; warum nicht jetzt, da wir noch mit unserm Tode preisen unsern Gott?

„So wissen wir auch, daß der Tod seiner Heiligen bei ihm hochgeachtet sey, und daß er ihm seine Lieblinge nicht nehmen lasse. —

„Brüder! lasset uns nicht fürchten, wie die Heiden und Sünder

pflegen. Furcht iſt nicht in der Liebe und in dem Glauben zu unſerm Gott.

„Wir haben bisher dem Herrn gelebt, ſo wollen wir nun auch dem Herrn ſterben.

„Er wird mit uns durch Feuer und Waſſer gehen; er wird uns nicht ungetröſtet noch ungeſtärkt laſſen.

„Siehe! Wir ſehen ihn, o wie freundlich iſt er uns! Er führt uns über den Tod! Halleluja!“ —

Was ſagen Sie hierzu? Könnte ich nicht die Verehrer des Herrn Wielands (ſeine Anbeter; er hat dergleichen) aufforbern, mir erhabenere und pathetiſchere Stellen in ſeinen ganzen Empfindungen zu zeigen? Herr Wieland iſt reich an Blümchen, an poetiſchem Geſchwätz; Peterſen an ſtarken Gedanken, an großen Geſinnungen; ohne Zwang, ohne Schwulſt. Beide haben die Sprache der heil. Schrift zu brauchen gewußt, nur daß ſie Peterſen in ihrer edeln Einfalt gelaſſen, Wieland aber durch affectirte Tiefſinnigkeiten, durch profane Alluſionen verunſtaltet hat.

Und gleichwohl ſind Peterſens Stimmen gar bald verachtet und vergeſſen worden. Denn Peterſen war ein Schwärmer!

Neunter Brief.

Ich habe über des Herrn Wielands „Plan einer Akademie zur Bildung des Verſtandes und Herzens junger Leute,“ einige Anmerkungen gemacht, die ich niederſchreiben und Ihnen nach und nach zur Beurtheilung vorlegen will.

Herr Wieland will die alten Griechen bei ſeinem Entwurfe um Rath gefragt haben. Dieſe, ſagt er, ſetzten die Erziehung hauptſächlich in die Uebung der Gemüths- und Leibeskräfte, weil ohne Uebung weder dieſe noch jene zur

gehörigen Stärke, Lebhaftigkeit und regelmäßigen Bewegung gelangen. — Die Absicht, fährt er fort, zu welcher ihre Erziehung abzweckte, war ihre junge Bürger zu dem zu bilden, was sie καλοκαγαθία nannten, in welchem Worte sie alle Vorzüge und Vollkommenheiten begriffen, die einen freien und edeln Menschen von einem Sclaven und menschenähnlichen Thiere unterscheiden, alle Eigenschaften und Geschicklichkeiten, welche den Menschen erhöhen, verschönern und zur Ausführung einer edeln Rolle im Leben tüchtig machen. Zu dieser Absicht, welche allein der menschlichen Natur würdig ist, flößte man der Jugend so früh als möglich den Geschmack am Schönen und Guten, nebst den besten moralischen und politischen Gesinnungen ein; in diesem Gesichtspuncte studirte man mit ihnen den Homer, und schmückte ihr Gedächtniß mit den weisesten Sprüchen der Dichter, welche die Lehrer und Philosophen der ältesten Griechen waren ꝛc. — [1]

Ich will fürs erste bei einer Kleinigkeit stehen bleiben. Was Herr Wieland hier von dem Homer sagt, das hat seine Absichten und der Leser soll die Anwendung davon selbst machen. Er soll bei sich denken: Da es uns, Gott sey Dank! auch nicht an Homeren fehlt, warum werden denn nicht auch unsere Homere in dieser Absicht mit der Jugend gelesen?

Aber ehe ich mir selbst diese Frage vorlegte, wollte ich wohl dem Herrn Wieland mit einer andern beschwerlich fallen. Ich wollte ihn fragen: Hat Ihr Vorgeben, mein Herr, seine historische Richtigkeit? Ist es wahr, daß die alten Griechen ihre Jugend aus dem Homer und andern Dichtern Weisheit lehrten? Und wurde Homer, ich will nicht sagen durchgängig, sondern nur von allen denen unter ihnen verstanden, welchen das Beiwort καλοκαγαθοι zukam?

[1] Im dritten Theile. S. 101.

Erinnern Sie ſich, würde ich gegen den Herrn Wieland fortfahren, was uns Xenophon von dem Sokrates erzählt. [1] Sokrates hatte wirklich die Gewohnheit, in ſeinen Unterredungen lehrreiche Stellen aus Dichtern anzuführen; aber wie ging es ihm damit? Er berief ſich z. E. wenn er wider den Müßiggang eiferte, und zu dem Müßiggange auch alle eitle, nur zeitverkürzende und ſchädliche Beſchäftigungen rechnete, auf den Ausſpruch des Heſiodus:

Εργον δ' οὐδεν ὀνειδος, ἀεργειη δε τ' ὀνειδος.

Keine Arbeit, ſondern allein der Müßiggang iſt ſchimpflich. — Oder er drang darauf, daß alle die, welche dem Staate weder als Heerführer noch als Rathgeber nützlich ſeyn könnten, ſich müßten gefallen laſſen, zu gehorchen, und führte in dieſer Abſicht das Betragen des Ulyſſes an, als die Griechen die Belagerung von Troja aufheben wollten. (Den Vornehmern, ſagt Homer, [2] ſprach Ulyſſes mit freundlichen Worten zu, wo ſich aber ein Geringerer unnütze machte, den ſchlug er mit ſeinem Scepter und befahl ihm, ruhig zu ſeyn:

Δαιμονι, ἀτρεμας ἡσο, και ἀλλων μυθον ἀκουε,
Οι σεο φερτεροι ἐισι, συ δ' ἀπτολεμος και ἀναλκις,
Οὐτε ποτ' ἐν πολεμῳ ἐναριθμιος οὐτ' ἐνι βουλῃ.)

Was machten die Ankläger des Sokrates aus dieſen Stellen? Sagten ſie nicht, daß ſie gefährliche Lehren enthielten? Daß Heſiodus alle Beſchäftigungen billige, ſie möchten noch ſo ungerecht und ſchimpflich ſeyn, wenn ſie nur einträglich wären? Daß Homer die geringern und ärmern Leute zu ſchlagen rathe? Und wer waren des Sokrates Ankläger?

[1] Im erſten Buche ſeiner denkwürdigen Reden des Sokrates.

[2] Im zweiten Buche der Ilias, v. 189 u. f.

Vielleicht die Unwiſſendſten in ganz Athen? Gewiß nicht. Melitus wenigſtens war nur deßwegen wider den Sokrates ſo aufgebracht, weil ihm Sokrates die Dichter, ſeine Lieblinge, nicht genug zu ſchätzen ſchien. Er war alſo einer von den damaligen Kennern; und wollte man auch ſagen, daß er dieſe Mißdeutungen nicht ſowohl aus Unwiſſenheit, als aus Bosheit gemacht habe, ſo bedenke man wenigſtens, was er dabei für Richter vorausſetzte, und ob dieſe Richter Leute ſeyn durften, mit welchen man in der Jugend den Homer, nach moraliſchen Abſichten, geleſen hatte? —

IV.

Den 25. Januar 1759.

Zehnter Brief.

So iſt es auch wirklich: Die wahren Kenner der Dichtkunſt ſind zu allen Zeiten, in allen Ländern eben ſo rar, als die wahren Dichter ſelbſt geweſen. Homer ward eben ſo wenig von allen Griechen verſtanden, als Klopſtock von allen Deutſchen. Ich ſage Klopſtock, und wenn Sie meinen, daß Bodmer dem Homer näher komme, ſo ſetzen Sie Bodmern an ſeine Stelle. —

Jetzt erlauben Sie mir, in den Anmerkungen über den Erziehungsplan des Herrn Wielands fortzufahren. Die wichtigſten werde ich von unſerem gemeinſchaftlichen Freunde, dem Herrn D. entlehnen. [1] —

Den ſchönen und großen Begriff, welchen uns Herr W. von der Erziehung der alten Griechen macht, wo mag er den

[1] Dieß iſt Moſes Mendelsſohn, der ſich in den Literaturbriefen unter andern mit D. unterzeichnete. Nicolai.

überhaupt her haben? Er ſagt zwar: „So viel ich mich der Beobachtungen erinnern kann, die ich bei Leſung ihrer Scribenten gemacht.“ — Allein, ich beſorge, ſein Gedächtniß hat ihm hier einen übeln Streich geſpielt. Wenigſtens beweist die Stelle des Xenophon, auf die er ſich beruft, das gar nicht, was ſie beweiſen ſoll.

Die Philoſophie, ſagt Herr W., wurde von den Griechen für das nöthigſte und weſentlichſte Stück der Unterweiſung gehalten. — Ja! aber was für eine Philoſophie? War es wirklich die, „welche uns lehrt, was edel oder niederträchtig, was recht oder unrecht, was Weisheit oder Thorheit ſey? Was die Religion, was die menſchliche Geſellſchaft, was der Staat in dem wir leben, was alle unſere übrigen Verhältniſſe von uns fordern?“ Nichts weniger! Es war eine Philoſophie, quæ ad rhetoricas meditationes, facultatem argutiarum, civiliumque rerum notitiam conducebat;[1] eine Philoſophie, welche Ariſtoteles hernach unter dem Namen der exoteriſchen, von der wahren Philoſophie gänzlich abſonderte; kurz, es war die Weisheit der Sophiſten.

Mit dieſer moraliſchen und bürgerlichen Philoſophie, fährt Herr W. fort, verband man die ſchönen Künſte, insbeſondere die Beredtſamkeit. — Auch dieſes kann mit der hiſtoriſchen Wahrheit nicht beſtehen. Die Griechen ſtudirten die Philoſophie nur in Abſicht auf die Beredtſamkeit und dieſer einzigen Kunſt waren alle übrigen Wiſſenſchaften untergeordnet. Selbſt Alcibiades, Xenophon ſagt es mit ausdrücklichen Worten, — hielt ſich nicht zum Sokrates um Weisheit und Tugend von ihm zu lernen; es war ihm einzig und allein um die Kunſt zu überreden, und die Gemüther der Zuhörer zu lenken, in welcher Sokrates ein ſo großer Meiſter war,

[1] A. Gellius XX 5.

zu thun. — Daß von denen hier nicht die Rede iſt, welche Philoſophen von Profeſſion werden wollten, verſteht ſich von ſelbſt.

Es kann kein Vertrauen gegen den Herrn W. erwecken, wenn man offenbar ſieht, daß er ſeinen Leſern nur Staub in die Augen ſtreuen will. Denken Sie nur, wie weit er geht. Er will uns bereden, daß die Griechen den Shaftesburyſchen Begriff eines Virtuoſen, durch ihr καλος καγαθος ausgedrückt hätten. Ich wäre ſehr begierig, nur einen einzigen Beweis von ihm zu erfahren, daß dieſes καλος καγαθος etwas anders bedeute, als was wir einen hübſchen guten Mann heißen. Ich erinnere mich eben einer Stelle aus dem Plato, wo Sokrates den jungen Theages fragt: τι οὐν; οὐκ ἐδιδαξατο σε ὁ πατηρ και ἐπαιδευσεν ἅπερ ἐνθαδε οἱ ἄλλοι παιδευονται, οἱ των καλων καγαθων πατερων υἱεις; οἱον γραμματα τε και κιθαριζειν, και παλαιειν, και την ἀλλην αγωνιαν; Können hier καλοι καγαθοι Virtuoſen heißen? Und was ließen dergleichen Virtuoſen ihre Söhne lernen? Leſen und ſchreiben, auf der Zitter ſpielen, ringen und andere körperliche Uebungen.

Doch es möchte ſeyn; Herr Wieland möchte immerhin uns die alte griechiſche Erziehung noch ſo ſehr verſchönern, wenn man nur ſehen könnte, was er ſelbſt in ſeinem Plane für einen Gebrauch davon gemacht habe. Aber alle die ſchönen Ideen, die er aus den alten Griechen will geſchöpft haben, kommen in der Folge gar nicht mehr in Anſchlag. Nach dieſen hiſtoriſchen Prämiſſen, wie er ſie nennt, ſpeiſt er uns mit lauter allgemeinen Dingen ab, die längſt bekannt, und zum Theil recht herzlich ſeicht ſind. Z. E.

Er ſagt: [1] „Es ſoll von einem Kenner der Wiſſenſchaften die Ordnung beſtimmt werden, nach welcher die verſchiedenen

[1] III. Theil, S. 128.

Disciplinen und Studien, mit der Jugend getrieben werden ſollen; damit das, was ſie zuerſt lernen, allezeit das Fundament zu dem folgenden abgebe." — Wer mit den Wiſſenſchaften ein wenig bekannt geworden, der weiß, daß es mit dieſer eingebildeten Ordnung eine Grille iſt. Alle Wiſſenſchaften reichen ſich einander Grundſätze dar, und müſſen entweder zugleich, oder eine jede mehr als einmal getrieben werden. Die Logik oder die Kunſt zu denken, ſollte man glauben, müſſe billig vor allen andern Wiſſenſchaften vorangehen; allein ſie ſupponirt die Pſychologie; dieſe die Phyſik und Mathematik und alle die Ontologie.

Die Ontologie aber übergeht Hr. Wieland ganz und gar und verräth an mehr als einer Stelle eine gänzliche Verachtung derſelben. Hier, ſagt unſer D., möchte ich ihn wohl fragen, ob er jemals den Baco geleſen? Ob er geſehen, wie ſehr dieſer Weltweiſe eine Wiſſenſchaft erhebt, in welcher die allgemeinen Gründe aller menſchlichen Erkenntniß gelehrt werden? Ob er eine beſſere Seelenübung kenne, als wenn man junge Leute bald aus beſondern Wiſſenſchaften allgemeine fruchtbare Wahrheiten abſtrahiren, bald allgemeine Wahrheiten auf beſondere Fälle mit Nutzen anwenden lehrt, und ihnen dadurch alle ihre Fähigkeiten erhöht, den Verſtand aufklärt und den Weg zu großen und nützlichen Erfindungen bahnt? Ich will der jetzigen Ontologie, fährt unſer Freund fort, nicht das Wort ſprechen. So wie ſie in unſern philoſophiſchen Büchern abgehandelt wird, iſt ſie für junge Leute zu hoch. Wenn ſie aber der Lehrer wohl ſtudirt hat und bei dem Vortrage einer beſondern Wiſſenſchaft allezeit ſein Augenmerk auf die allgemeinen Wahrheiten richtet, die ſich daraus abſondern laſſen; ſo wird er die Ausſichten ſeiner Untergebenen erweitern und einen jeden Funken von Genie anfachen,

der in ihrer Seele gleichſam wie unter der Aſche glimmt. Eine jede Wiſſenſchaft in ihrem engen Bezirke eingeſchränkt, kann weder die Seele beſſern, noch den Menſchen vollkommener machen. Nur die Fertigkeit ſich bei einem jeden Vorfalle ſchnell bis zu allgemeinen Grundwahrheiten zu erheben, nur dieſe bildet den großen Geiſt, den wahren Helden in der Tugend, und den Erfinder in Wiſſenſchaften und Künſten.

Eilfter Brief.

Herr Wieland verſpricht uns ſeine beſten und überlegteſten Gedanken von der Unterweiſung der Jugend. Ich glaube nicht, daß er Wort gehalten hat; er muß ſich während der Arbeit beſonnen haben, daß auch ſeine ſchlechtern und übereilten Gedanken für die Deutſchen ſchon gut genug wären. Die patriotiſche Verachtung, die er gegen ſeine Nation hat, läßt mich es vermuthen.

Der größte Fehler, den man bei der Erziehung zu begehen pflegt, iſt dieſer, daß man die Jugend nicht zum eigenen Nachdenken gewöhnt; und dieſen hat Herr Wieland am wenigſten zu vermeiden geſucht. Er ſcheint vielmehr ausdrücklich darauf führen zu wollen, wenn er verlangt, daß man in der unterſten Klaſſe von jeder Wiſſenſchaft eine hiſtoriſche Kenntniß geben ſolle. [1] — Die Natur der Seele verkennt die Eintheilung der menſchlichen Erkenntniß in die hiſtoriſche, philoſophiſche und mathematiſche, die wir der Deutlichkeit halber zu machen genöthigt ſind. Die erſten beiden müſſen unſtreitig mit gleichen Schritten fortgehen, indem ihnen die dritte in einer kleinen Entfernung folgt. Das große Geheimniß, die menſchliche Seele durch Uebung vollkommen zu machen — (Herr Wieland

[1] S. 131.

hat es nur dem Namen nach gekannt) — beſteht einzig darin, daß man ſie in ſteter Bemühung erhalte, durch eigenes Nachdenken auf die Wahrheit zu kommen. Die Triebfedern dazu ſind Ehrgeiz und Neubegierde; und die Belohnung iſt das Vergnügen an der Erkenntniß der Wahrheit. Bringt man aber der Jugend die hiſtoriſche Kenntniß gleich Anfangs bei, ſo ſchläfert man ihre Gemüther ein; die Neubegierde wird zu frühzeitig geſtillt, und der Weg, durch eigenes Nachdenken Wahrheiten zu finden, wird auf einmal verſchloſſen. Wir ſind von Natur weit begieriger, das Wie als das Warum zu wiſſen. Hat man uns nun unglücklicher Weiſe gewöhnt, dieſe beiden Arten der Erkenntniß zu trennen; hat man uns nicht angeführt, bei jeder Begebenheit auf die Urſache zu denken, jede Urſache gegen die Wirkung abzumeſſen, und aus dem richtigen Verhältniß derſelben auf die Wahrheit zu ſchließen: ſo werden wir ſehr ſpät aus dem Schlummer der Gleichgültigkeit erwachen, in welchen man uns eingewiegt hat. Die Wahrheiten ſelbſt verlieren in unſern Augen alle ihre Reizungen, wo wir nicht etwa bei reiferen Jahren von ſelbſt angetrieben werden, die Urſachen der erkannten Wahrheiten zu erforſchen.

Wenn aber unſer Freund, der ſich hier durch mich erklärt, behauptet, man müſſe die hiſtoriſche Erkenntniß nie ohne die philoſophiſche gehen laſſen, ſo redet er von der hiſtoriſchen Kenntniß ſolcher Dinge, die man durch Nachdenken herausgebracht und ohne Nachdenken nicht recht begreifen kann, z. E. der in allen Wiſſenſchaften demonſtrirten Wahrheiten, der Meinungen und Hypotheſen, die man angenommen, gewiſſe Erſcheinungen zu erklären, wie nicht weniger derjenigen Sätze, die man durch künſtliche Erfahrungen und ſorgfältige Beobachtungen herausgebracht hat. Dieſe hiſtoriſche Kenntniß

der Wissenschaften allein ist es, die man für schädlich halten muß. Die historische Kenntniß der geschehenen Dinge aber kann durch keine Anstrengung des Genies herausgebracht oder gefunden werden; die Sinne und das Gedächtniß müssen hier beschäftigt seyn, bevor man Witz und Beurtheilungskraft gebrauchen kann. Daher ist es in der Natur der Seele gegründet, daß in Ansehung solcher Dinge, die historische Kenntniß den Grund legen muß; und hier ist ein neuer Fehler, den Herr Wieland begeht. Er sollte mit der Geschichte der Natur den Anfang machen, und diese allen Vorlesungen in der ersten Klasse zum Grunde legen. Sie enthält den Saamen aller aller übrigen Wissenschaften, sogar die moralischen nicht ausgenommen; und wenn der Lehrer scharfsinnig genug ist, so wird er die Genies der Schüler bei dieser Gelegenheit leichtlich prüfen und unterscheiden können, zu welcher Kunst oder Wissenschaft ein jedes derselben aufgelegt ist. Herr Wieland aber rechnet die Naturgeschichte mit zu dem Studium der Historie überhaupt, aus der er drei verschiedene Disciplinen gemacht wissen will.

Doch nicht genug, daß er den Wissenschaften, durch die vorläufige historische Kenntniß derselben, alle Anlockungen nimmt; er muß überhaupt nichts davon halten, die Wissenschaften als Wissenschaften vorzutragen, weil er den Rath giebt, sich aller trockenen Abhandlungen, abstracter Untersuchungen und scharfen Demonstrationen so lange zu enthalten, bis die Untergebenen zu einer großen Reife des Verstandes gelangt sind. — Aber man folge nur diesem Rath, man sey nur so superficiell, und ich will vieles wetten, daß die Untergebenen zu dieser großen Reife des Verstandes nie gelangen werden. — Er schlägt dagegen vor, daß sich die Lehrer die Aesopische und Sokratische Methode eigen zu machen trachten

sollen, weil diese „ihrer Leichtigkeit und Anmuth wegen der Wahrheit am leichtesten Zutritt zu unserer Seele verschaffe.“ — Was für einen Begriff muß Herr Wieland von der Sokratischen Lehrart haben! Was that Sokrates anders, als daß er alle wesentliche Stücke, die zu einer Definition gehören, durch Fragen und Antworten heraus zu bringen, und endlich auf eben die Weise aus der Definition Schlußfolgen zu ziehen suchte? Seine Definitionen sind durchgehends richtig; und wenn seine Beweise nicht immer die strengste Probe aushalten, so sieht man wenigstens, daß es mehr ein Fehler der Zeiten, in welchen er lebte, als eine Vernachlässigung und Geringschätzung der trocknen Untersuchung von Seiten des Philosophen gewesen. Zu unsern Zeiten kann die Sokratische Lehrart mit der Strenge der jetzigen Methode auf eine so geschickte Art verbunden werden, daß man die allertiefsinnigsten Wahrheiten herausbringt, indem man nur richtige Definitionen aufzusuchen scheint. — Ich will geschwind schließen; Sie möchten mich um die Muster in dieser Art des Vortrages fragen.

Zwölfter Brief.

Es ist wahr, an einer andern Stelle[1] scheint Herr Wieland die strengste Lehrart zu billigen und es zu vergessen, daß er den Augenblick zuvor bloß auf die überredende Lehrart gedrungen hat. Aber warum wollen Sie sich über diesen Widerspruch wundern? Es ist der kleinste von denen, die ihm entwischen. — Ich verspreche, ihn zu heben (ob ich gleich noch nicht weiß, wie?) wenn Sie mir vorher folgenden auflösen können.

Die christliche Religion ist bei dem Herr Wieland immer

[1] S. 45.

das dritte Wort. — Man prahlt oft mit dem, was man gar nicht hat, damit man es wenigstens zu haben scheine. — Haben Sie es bemerkt, wie er sie in seiner Akademie will vorgetragen wissen? Ohne die „gewöhnliche Methode der Theologen und die ungeschickte Eintheilung in Theologiam dogmaticam und moralem.“ Bewundern Sie den neuen Reformator! Die ungeschickte Eintheilung! — Das schreibt nun Herr Wieland so hin! — Und doch ist diese Eintheilung auf dem Katheder unentbehrlich. Es ist ganz etwas anders, die Lehren des Glaubens von den Pflichten des Lebens in der Ausübung zu trennen, und ganz etwas anders, sie in dem Vortrage, der Ordnung und Deutlichkeit wegen, abzusondern. Durch dieses erhält jenes nicht den geringsten Vorschub. Wer sich aber so ausdrücklich als Herr Wieland dawider erklärt, der giebt zu verstehen, daß er aus dem Inhalte der Dogmatik überhaupt nichts mache und die Religion bloß als eine erhabene Moral gelehrt wissen wolle. Herr Wieland wenigstens verräth diesen Vorsatz noch deutlicher, wenn er verlangt, „daß man von den eigentlichen Glaubensartikeln mit keinen andern als mit Worten der Schrift reden solle.“ — Und nun sind auf einmal alle mögliche Ketzer in den Schooß seiner Kirche aufgenommen! —

Dieses und seine wiederholte Anpreisung des Shaftesbury, den er in seiner Akademie zum klassischen Schriftsteller macht, werden hoffentlich unsere Theologen nicht ermangeln in Betrachtung zu ziehen, bevor sie sich in das poetische Interesse des Herrn Wieland verwickeln lassen. Shaftesbury ist der gefährlichste Feind der Religion, weil er der feinste ist. Und wenn er sonst auch noch so viel Gutes hätte; Jupiter verschmähte die Rose in dem Munde der Schlange.

V.

Den 1. Februar 1759.

Dreizehnter Brief.

Was ich unter des Herrn Wielands patriotiſcher Verachtung ſeiner Nation verſtehe, werden Sie am beſten aus einem Exempel abnehmen können. — Herr Wieland redet von der Beredtſamkeit der Kanzel und bricht in die Frage aus: „Wie lange wollen wir uns von den Franzoſen beſchämen laſſen, welche ihre Boſſuets, Bourdaloues, Maſſillons, Trublets aufweiſen können, da hingegen unſere größten geiſtlichen Redner gegen jene nicht in Betrachtung kommen?“

Wenn doch dem Herrn Wieland dieſe einſichtsvolle Frage entwiſcht wäre, als er einem von unſern größten geiſtlichen Rednern ſeine Empfindungen zueignete! An eben dem Orte, wo er zu ihm ſagt: „Es würde eine ſtrafbare Undankbarkeit ſeyn, wenn ich bei dieſer Gelegenheit verſchweigen wollte, mit wie vieler Rührung und Nutzen ich den vertheidigten Glauben der Chriſten, für mich ſelbſt und mit andern geleſen, und wie lebhaft mich dieſe herzrührenden Selbſtgeſpräche in dem Glauben der chriſtlichen Religion unterhalten haben.“ — An dieſem Orte, ſage ich, hätte er fortfahren ſollen: Das iſt nun zwar alles wahr, mein Herr; aber doch werden Sie mir erlauben, Ihnen zu ſagen, daß Sie deßwegen noch lange kein Bourdaloue ſind, noch lange kein Trublet! O der große Trublet! —

Aber ich glaube, ich fange an zu ſpotten; und das möchte ich nicht gern. — Wenn uns nur Herr Wieland auch geſagt hätte, warum denn nun unſere Mosheims und Sacks, unſere Jeruſalems und Cramers gegen jene Franzoſen gar nicht in

Betrachtung kommen? Die Franzosen, ohne Zweifel, haben eine blühendere Sprache; sie zeigen mehr Witz, mehr Einbildungskraft; der Virtuose spricht mehr aus ihnen; sie haben die körperliche Beredtsamkeit bei ihren vortrefflichen Komödianten zu lernen Gelegenheit gehabt. Alles Eigenschaften, die dem geistlichen Redner nothwendig sind, der mich eine halbe Stunde angenehm unterhalten will, und die ich demjenigen gern erlasse, der mehr als dieses sucht, und es seinem Amte für unanständig hält, auf meinen Willen zu wirken, ohne vorher meinen Verstand erleuchtet zu haben. Der wahre Gottesgelehrte weiß, daß er auf der Kanzel den Redner mit dem Lehrer zu verbinden habe, und daß die Kunst des erstern ein Hülfsmittel für den letztern, nie aber das Hauptwerk seyn müsse.

Herr Wieland ist ja sonst weit mehr für die Engländer als Franzosen eingenommen. Wie kommt es denn aber, daß er nur hier diese jenen vorzieht? Hier, in der Beredtsamkeit, die man doch nach seinen eigenen Grundsätzen, bei den Franzosen wegen ihrer despotischen Regierungsart, die ganz gewiß ihren Einfluß auch bis auf die Kanzel erstreckt, am wenigsten suchen sollte? Kommt bei ihm etwa auch ein Tillotson gegen die Bourdalone und Trublets noch nicht in Betrachtung? Sind ihm jenes Demosthenische Reden, nach der sich unsere geistlichen Redner zuerst gebildet haben, vielleicht auch noch zu öde, zu unfruchtbar, zu dornicht? Ist ihm nur der der größte Redner, der die Affecten seiner Zuhörer am geschwindesten erregen kann?

Ich habe nur erst neulich eine sehr vortreffliche Stelle über diese Materie gelesen. Sie steht in einer neuen Schrift, die uns gleichfalls aus der Schweiz[1] gekommen ist, daher man

[1] Moralische Beobachtungen und Urtheile. Zürich bei Orell und Compagnie, 1757 in 8.

den Herr Wieland um so viel eher darauf verweisen konnte. Erlauben Sie mir, meinen Brief damit zu bereichern. — Ein vornehmer Theolog schreibt an einen jungen Geistlichen:

„Ich habe", sagt er, „denjenigen Theil der Redekunst betrachtet, welcher mit Regung der Affecten umgeht; und ich weiß, daß diese Kunst bei den Gottesgelehrten sowohl, als bei den fanatischen und enthusiastischen Predigern in großer Hochachtung ist, und daß man viel Fleiß darauf wendet."

„Die zwei großen Redner in Griechenland und Rom, Demosthenes und Cicero, beide Demagogi in einer demokratisch eingerichteten Republik, sind dennoch in Ausübung dieser Kunst sehr von einander unterschieden."

„Der erste, welcher mit einem politern, gelehrtern und witzigern Volke zu thun hatte, setzte den größten Nachdruck seiner Beredtsamkeit in die Stärke seiner Beweisgründe, und suchte also hauptsächlich den Verstand zu überzeugen. Tullius hingegen sah mehr auf die Neigungen einer aufrichtigen, nicht so gelehrten und lebhaften Nation, und blieb deßwegen bei der pathetischen Beredtsamkeit, welche die Affecten erregt."

„Allein das Vornehmste, welches man hierbei beobachten muß, ist dieses, daß diese Redner in allen ihren Reden ein besonderes Vorhaben hatten; denn bald suchten sie die Verurtheilung oder Lossprechung einer angeklagten Person, bald wollten sie das Volk zum Kriege bereden, bald bemühten sie sich ein Gesetz einzuführen und dergleichen; und alles dieses wurde gleich auf der Stelle ausgemacht, nach dem der Vortrag des Redners Beifall fand. Hier war es unumgänglich nöthig, die Affecten der Zuhörer entweder zu erregen, oder zu besänftigen, insonderheit zu Rom, wo Tullius war. Mit dieses letzten Schriften machen sich junge Geistliche (ich meine die, welche Autoren lesen) insgemein mehr bekannt, als mit des Demosthenes seinen, welcher doch jenen in vielen Stücken übertraf, was

insonderheit die Redekunst anlangt. Allein ich kann nicht sehen, wie die Kunst, die Affecten zu erregen, von großem Nutzen seyn könne, wenn man die Christen unterrichtet, wie sie ihren Wandel gebührend anzustellen haben, wenigstens in unsern nördlichen Climatibus, wo ich gewiß versichert bin, daß auch die größte Beredtsamkeit von dieser Art wenig Eindruck in unsere Gemüther haben wird, ja nicht einmal so viel, daß die Wirkung davon sich nur bis auf den andern Morgen erstreckte."

„Was mich aber insonderheit veranlaßt, die Art zu predigen, da man nur die Affecten zu rühren sucht, zu verwerfen, ist dieses, weil ich gesehen habe, wie schlechten Vortheil dieselbe geschafft. Ich kenne einen Herrn, welcher dieses als eine Regel beobachtete, daß er alle die Paragraphen überhüpfte, zu deren Ende er etwa ein Punctum exclamationis gestellt hatte. Ich glaube gewiß, daß diejenigen Prediger, welche in lauter Epiphonematibus predigen, wenn sie sich umsehen, einen großen Theil ihrer Zuhörer in der Unachtsamkeit und einen großen Theil schlafend finden werden."

„Und es ist auch kein Wunder, daß ein solches Mittel nicht allemal anschlägt, maßen es so viel Kunst und Geschicklichkeit erfordert, wenn man es darin zu einiger Vollkommenheit bringen will, als mancher nicht im Cicero findet, geschweige aus ihm lernt."

„Ich bitte Euch daher gar sehr, diese Kunst (im Fall Ihr ja unglücklicher Weise Euch bereden solltet, daß Ihr dieselbe besäßet) sehr selten und mit aller möglichen Behutsamkeit zu gebrauchen ꝛc."

Es wohnt mir eine dunkle Erinnerung bei, diese Gedanken bereits anderswo gelesen zu haben. Doch dem sey wie ihm wolle; der Schriftsteller, aus dem ich sie jetzt entlehne, macht folgende Anmerkung darüber.

„Es ist nicht zu läugnen", sagt er, „daß diese Stelle von einer großen Einsicht dieses Gottesgelehrten in die Wirkung der geistlichen Beredtsamkeit auf das menschliche Gemüth zeugt. Allein ist wohl

keine Gefahr bei seinem Rathe, daß die Leute, dum vitant vitia, stulti in contraria currant? Mich bedünkt, die größte Kunst würde seyn, das Gründliche und das Pathetische (wo es die Natur der Sache erlaubt), dergestalt mit einander zu verbinden, daß dieses letztere stets seinen Grund in der Vorstellung des erstern behielte."

Sehr wohl! — Und eben diese so schwere Verbindung des Gründlichen und Pathetischen ist es, die unsern Mosheim nach meinem Bedünken einen sehr großen Vorzug vor allen französischen Predigern giebt. Allein was geht Herrn Wieland das Gründliche an? Er ist ein erklärter Feind von allem, was einige Anstrengung des Verstandes erfordert, und da er alle Wissenschaften in ein artiges Geschwätz verwandelt wissen will, warum nicht auch die Theologie?

Vierzehnter Brief.

— Und die Sprache des Herrn Wieland? — Er verlernt seine Sprache in der Schweiz. Nicht bloß das Genie derselben und den ihr eigenthümlichen Schwung; er muß sogar eine beträchtliche Anzahl von Worten vergessen haben. Denn alle Augenblicke läßt er seinen Leser über ein französisches Wort stolpern, der sich kaum besinnen kann, ob er einen jetzigen Schriftsteller, oder einen aus dem galanten Zeitalter Christian Weises liest. Licenz, visiren, Education, Disciplin, Moderation, Eleganz, Aemulation, Jalousie, Corruption, Dexterität — und noch hundert solche Worte, die alle nicht das geringste mehr sagen, als die deutschen, erwecken auch dem einen Ekel, der nichts weniger als ein Purist ist. Linge, sagt Herr Wieland sogar —

(Und er befiehlt, daß die Schüler von ihrem Gelde, das ihnen zu ihren übrigen Ausgaben, zu Kleidern, Linge et

pour leurs menus plaisirs vom Hause gegeben wird, dem Hofmeister genaue Rechenschaft geben sollen. Sie sollen ihre Linge, fährt er fort, Bettzeug und Servietten, wie auch Löffel, Messer und Gabel mitbringen. Jeder läßt seinen silbernen Löffel und zwei zinnerne Teller dem Institute zurück. — Es ist in der That höchst lächerlich, wenn man den Herrn Wieland solche Kleinigkeiten im voraus feststellen sieht, und sich erinnert, daß er kurz vorher die allerwesentlichsten Puncte von der Hand gewiesen. Die Ordnung z. E., nach welcher die verschiedenen Disciplinen mit der Jugend zu treiben sind, soll ein Kenner der Wissenschaften[1] für ihn bestimmen, und er kann sich selbst darüber nicht einlassen, weil er keine Instruction für die Lehrer schreibt. Aber der silberne Löffel! — Mit dem muß es vor allen Dingen seine Richtigkeit haben, wenn sich das andere finden soll! Genaue Eltern, besorge ich nur, denen ein silberner Löffel keine Kleinigkeit ist, werden hierbei etwas vermissen; Herr Wieland nämlich hat ihnen zu sagen vergessen, was denn nun endlich das Institut mit allen den silbernen Löffeln machen soll. Und das hätte er ihnen nun freilich wohl sagen müssen, und auch gar leicht sagen können; denn was ist augenscheinlicher, als daß eine „Akademie zu Bildung des Verstandes und Herzens" ein Löffelcabinet haben muß? —)

Dieses noch im Vorbeigehen! — Wenn uns Herr Wieland, statt jener französischen Wörter, so viel gute Wörter aus dem schweizerischen Dialecte gerettet hätte; er würde Dank verdient haben. Allein es scheint nicht, daß er sich in diesem Felde mit kritischen Augen umgesehen. Das einzige Wort entsprechen, habe ich ein oder zweimal mit Vergnügen bei ihm gebraucht gefunden. Es ist schwer, sagt er einmal,

[1] S. 128.

die Lehrer zu finden, die solchen Absichten entsprechen (respondent). Dieses entsprechen ist jetzt den Schweizern eigen, und nichts weniger als ein neugemachtes Wort. Denn Frisch führt bereits eine Stelle aus Kaisersbergers Postille an, wo es heißt: „Die Getät und der Rem sollen einander entsprechen."

Man muß den neuen schweizerischen Schriftstellern die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie jetzt weit mehr Sorgfalt auf die Sprache wenden, als ehedem. Geßner und Zimmermann unter andern schreiben ungemein schön und richtig. Man merkt ihnen den Schweizer zwar noch an, aber doch nicht mehr als man andern den Meißner oder Niedersachsen anmerkt. Herrn Wieland ist es daher um so viel mehr zu verdenken, wenn nur er seine Sprache in der Schweiz so vernachlässigt, daß ihm besonders gewisse eigenthümliche Ausdrücke gar nicht mehr beifallen. Ist es z. E. deutsch, wenn er sagt: Pygmalion schnitzte eine Venus aus Marmor?

Die „moralischen Beobachtungen und Urtheile," aus welchen ich in meinem vorigen Briefe eine Stelle angeführt habe, verrathen ihren Geburtsort schon mehr. Sie haben eine Menge Wörter, die man hier nicht versteht, die aber viele Leser zu verstehen wünschten, weil sie wirklich etwas besonderes auszudrücken scheinen; dergleichen sind hürisch,[1] ringsinnig,[2] abschädig,[3] Schick ꝛc.[4]

Und dem ungeachtet lassen sie sich sehr wohl lesen. Sie scheinen aus dem Beitrage einer ganzen muntern Gesellschaft entstanden zu seyn. Der herrschende Ton darin ist Satyre und Humor. Folgende Beschreibung[5] eines Husaren, bei Anlaß des Lobes eines Mädchens, wird Sie belustigen:

„Die keusche Climene flieht vor jungen Männern, wie ein

[1] S. 20. [2] S. 22. [3] S. 144. [4] S. 179. [5] S. 136.

erſchrockenes Küchlein vor dem erblickten Geier, und wie ein — fleucht, wenn er auf den offenen Feldern des platten Böhmerlandes einen Huſaren auf ihn zufliegen ſieht. Welch ein Schauſpiel! An ſeiner Stirne ſteht geſchrieben Mord, und die Blicke ſeiner Augen ſind alle vergiftete Spieße. Er ſchießt dieſelben dicht wie einen Regen von ſich aus und tödtet damit, noch ehe er tödtet. Der Grauſame behängt die Rüſtung ſeines Pferdes mit ſieben Todtenköpfen; drei ſind der Schrecken derer, die ihn von hinten nachzuſehen das Glück haben, und vier pochen von vorne. Er hat ſich zwiſchen denſelben hingeſetzt, wie Thomas Kulikan auf ſeinen Thron; und wie Satan von dem Herzen des Verräthers Beſitz genommen hat, alſo hat er ſich mit dreiſtem Stolz auf ſein Pferd geſchwungen. Wer darf zu ihm ſagen: Gott grüße dich? Alle hat er — abgenommen; ſie bluten noch, und mit den koſtbaren Tropfen, die herunter fallen, bezeichnet er ſeinen Weg. Die Erde will ewig mit einigen derſelben gefärbt bleiben, um das Andenken dieſes Zerſtörers zum Abſcheu zu erhalten; andere haben die Thränen der Landeskinder ausgewaſchen. Nun eilt, nun fliegt er, und wenn er in eine Stadt kömmt, ſo achtet der Grauſame ſich beſſer gerüſtet, als ein Geſandter, der bei ſeinem öffentlichen Einzuge mit verſchwenderiſcher Pracht auf einmal will ſehen laſſen, wie groß der ſey, der ihn geſendet hat. O, daß Tauſende, ſpricht er, nur Einen Hals hätten! Warum muß ich ſo viel einzelne Köpfe ſpalten, und mein Saber noch hungern, wenn ich ihn durch den dickſten Hals geſchlagen habe, wie ein Hund hungert, dem ein Kind ein Broſamchen ins Maul wirft! Er verſchluckt es, er empfindet nichts dabei, und heiſcht mit gleich unverwandten Augen und hungernder Begierde die große Schüſſel voll, die auf dem Tiſche ſteht. Kommt, Brüder! ſpricht er, wenn er Menſchenköpfe zu ſpalten ausreitet, laßt uns ſehen, wo wir Rüben zerhacken können. Er trinkt Blut aus Hirnſchädeln; ſein Pferd tränkt er auch damit, und wenn ſein fürchterlicher Schnauzbart davon

geräthet wird, ſo wiſcht er es nicht weg. Im Quartier ſpricht er zum Wirthe: „Gib, was du haſt, und was du nicht haſt, das gib auch, — alsdann ſterbe;“ und zur Wirthin: „Lebe du bis Morgen, und ſpreite jetzt ein Bett an, für mich und dich.“ Wenn ihm ein Prieſter begegnet, ſo flucht er, und denſelben Tag will er nicht ausreiten, denn dieſer Hund (ſagt er) hat mir ein Unglück vorbedeutet.“ — —

Noch eine kleine Stelle will ich Ihnen daraus abſchreiben, weil ſie einige Beziehung auf meine vorige Briefe haben kann. Sie werden ſie leicht entdecken. „Wie viele Heuchler und Ketzermacher, ſagt der Verfaſſer, machen es gerade wie der nichtswürdige Blifil in der Hiſtorie des Fündlings, welcher bloß deßwegen in der Bibel geleſen, damit Tom Jones Schläge kriege!“

VI.

Den 8. Februar 1759.

Funfzehnter Brief.

Eine unangenehme Nachricht, und die ich nur erſt geſtern erfahren habe! Auch der Grenadier, unſer preußiſcher Barde, iſt bei Zorndorf verwundet worden. — Minerva hatte da noch einen andern Liebling zu ſchützen! — Doch ſind ſeine Wunden ſo gefährlich nicht; ſie haben auf eine kurze Zeit nur den Soldaten in ihm untüchtig gemacht, aber nicht den Dichter: denn dieſer hat bereits, und in einem weit ernſtern Tone, als man von ihm gewohnt iſt, den großen Tag beſungen. Das Gedicht geht nur noch in der Handſchrift hier unter ſeinen Freunden herum, und ich habe ſeiner noch nicht

ſo lange babhaft werden können, es ganz für Sie abzuſchreiben. Wollen Sie ſich aber, bis dieſes geſchehen kann, mit einigen Fragmenten begnügen? — Es iſt überſchrieben:

An die Muſe.

„Was ſiehest du ſo ſchüchtern nach mir her?
„Scheut eine Kriegesmuſe, die den Held
„So tief in ſeine Schlacht begleitete;
„Mit ihm auf Leichen unerſchrocken ging,
„Wie Engel Gottes in Gewittern gehn;
„Ihm nachzufolgen, wo er war zu ſeyn,
„Zu forſchen ſeine Thaten überall,
„Von Leich auf Leiche große Schritte that;
„Scheut eine ſolche Muſe Blut zu ſehn?
„Stimm an, verewige den großen Tag,
„An welchem Vater Friederich ſein Volk
„Errettete, durch göttlichen Geſang!
„Nimm die verwaiete Leier von der Wand,
„Und miſche ſtarken Kriegeston darein,
„Und ſinge! Held, Soldat und Patriot
„Steh um dich her, und höre, lauter Ohr!
„Bewundernd Gottes Thaten, Friedrichs Muth,
„Wenn er ſein Vaterland zu retten geht,
„Und lerne Gott und Friederich vertraun!
„Denn ſtandeſt du, Berlin, nicht halb verzagt,
„Als der gekrönte Rächer nur verzog,
„Und Mähren uns, langſame Sieger, ſah?“

Von dieſem Zeitpuncte hebt ſich die Erzählung des Dichters an. Er bewundert, nach einer kurzen Apoſtrophe des feindlichen Feldherrn, in der aufgehobenen Belagerung von

Olmütz, wo der gemeine Haufe nichts als ein mißlungenes Unternehmen wahrnimmt, eine besondere göttliche Vorsehung.

„Du aber guter alter Marschall! warst
„In deinem Troja, Hektor. Friedrich selbst
„Gab deinem Namen Ewigkeit und schrieb
„Ein andrer Cäsar, deine Thaten ein!
„Doch Er, und Keith und Moritz waren mehr,
„Als Agamemnon, Nestor und Ulyß;
„Und hätten, ohn' ein ungezähmtes Pferd,
„Durch Muth dich überwunden, nicht durch List,
„Wofern nicht Gott der Herr gewollt, daß wir
„Ablassen sollten.

„Hochgelobet sey
„Von uns und deinem Friederich, o Gott!
„Daß du auf unsern ebnen Siegesweg
„Ein Ollmütz stelletest, und einen Hold,
„Der wie ein braver Mann sich wehrete,
„In seine hohen Wäll und Mauern gabst.
„Denn gabst du es in unsre Hand, so war
„Kein Weg vor uns, als nach dem Kolyn Böhm;
„So hätten wir uns allzuweit entfernt
„Von unserm Vaterlande, dessen Schutz
„Wir sind, nach dir, erhabner starker Gott!
„So wäre wohl der Jammer, das Geschrei
„Der Weiber und der Kinder, welche wir
„Zurückgelassen hatten, allzuspät
„Uns nacherschollen. Friedrich hätte wohl
„Des Vaterlandes Ruf und Rache nicht
„Zu rechter Zeit und Stunde da gehört,
„Wo umzukehren war. Darum, o Gott,
„Sey ewig hochgelobt von uns und ihm!“

Hier folgt eine ſehr poetiſche Beſchreibung der Verwüſtungen, die das ruſſiſche Heer in den königlichen Staaten angerichtet. Ich habe nur folgendes Gleichniß daraus behalten:

— — — „Langſam zog es daher,
„Wie durch fruchtbares Feld in Afrika
„Giftvoller großer Schlangen Heere ziehn!
„Da ſteht auf beiden Seiten ihres Zugs
„Erſtorbnes Gras, da ſteht, ſo weit umher,
„Als ihre Bäuche kriechen, alles todt.
„Von Memel bis Küſtrin ſtand Friedrichs Land
„So da, verwüſtet, öde, traurig todt!"

Nun fährt er fort:

„Allein der Held vernahm zu rechter Zeit
„In ſeinem Haus von Leinwand, auf der Bahn
„Des Sieges, deinen bangen ſchwachen Ruf,
„O Vaterland! zu Gott und ihm! — Und ſtracks
„War ſein Gedank allein an dich! Er gab
„Dem größern Feind ein wenig Luft und flog
„Mit einem kleinen edeln Heldenheer
„Dahin, wo ſein gequältes banges Volk
„Nach ihm ſich umſah. — —
— — — „Da floh er hin!
„Kam an in dir, du Sitz der Muſen, wo
„Baumgarten Friedrichs Weisheit lehrt, hielt ſtill
„Vor einer niedern Hütte, ſaß das Roß,
„Das, einen ſolchen Held zu tragen, ſtolz,
„Nicht müde von dem langen Fluge war,
„Daſelbſt ein wenig auszuruhen, ab,
„Ging in die offne niedre Hütte, fand
„Ein' arme fromme Wittwe, die zu Gott
„Für den Geſalbten eben betete,

„Saß neben ihr auf einen harten Sitz,
„Nahm einen Waſſertrunk aus ihrer Hand,
„Stand vor der kleinen Thür der Hütte, ließ
„Sein edles Heldenheer vorüber ziehn,
„Stieg auf, folgt ihm den Weg der Rache nach,
„Sah die Ruinen der getreuen Stadt —“

Küſtrin, deſſen unglückliches Schickſal dem Könige Thränen erpreßt. —

— — — „Jedoch der Bach
„Der Heldenaugen floß zu lange nicht.
„Der Thränen Stelle nahm ein glühend Roth
„Im feurigen Geſicht; gerechter Zorn
„Entſtand aus königlichem Mitleid ſtracks.
„Er wandte ſich zu ſeinen Helden, ſchwur,
„Sein rächend Schwert zu zücken —“

Zugleich nimmt der König von dem Walle der unbezwungnen Feſte das Lager des Feindes in Augenſchein und faßt ſeinen Entſchluß.

„Und Tages drauf mit Sonnen Aufgang ging
„Sein Heldenheer ſtill über deinen Strom,
„Du Oder! Floſſeſt du ſo ſanft, weil Gott
„Es dir gebot, die Helden, die du trügſt,
„Nicht aufzuhalten jetzt auf ihrer Bahn?
„Sie ſingen deinem Gott ein Morgenlied,
„Und kommen wohlbehalten über dich.
„Was zitterte ihr achtzig Tauſend da
„Beim Anblick unſerer von Todesſchau'r?
„Welch eine tiefe Stille ward? Was war
„Das leiſere Gemurmel unter euch?
„Ja, ja, der Schrecken Gottes überfiel
„Dich, Herr! — — —

„Als du den großen Rächer kommen ſahſt,
„Die Blutfahn in der Hand, die er noch nie
Dem edlern Kriegesfeind entgegen trug.
„Da ſtandeſt du betäubt, erſtarret, ſtumm,
„Die Augen weggewandt von dem, der kam ꝛc.
— „Bangigkeit und Furcht und Angſt
„Fiel, plötzlicher als centnerſchwere Laſt,
„In aller deiner großen Helden Bruſt,
„Und größer ſtets, je mehr er näher kam.
„Zuſammen ſteckend ihre Köpfe, ſtand
„Ihr großer Haufe; Fermor ſchüttelte
„Sein graues Haupt dreimal; ſie zitterten.
„Zuletzt war ihr verzweifelnder Entſchluß
„Ein großes Viereck und der Tod!“

Und nun ſcheint unſern Barden alle die Wuth, mit welcher er in der Schlacht geſtritten, aufs neue zu befallen. Er wird ſo ſchrecklich, daß ſeinem Leſer die Haare zu Berge ſtehen. — Aber warum mache ich Ihre Neugierde auf eine Stelle ſo rege, die ich Ihnen nicht mittheilen kann? Darauf fährt er kälter fort:

„So lange du, o Vater, vor uns her
„Die ſchreckliche Blutfahne trugſt und nichts
„In deiner Arbeit für das Vaterland
„Dein Leben achteteſt, ſo lange floß
„Für jede Thräne deines Volkes Blut,
„So lange ſchlug das rächeriſche Schwert“ ꝛc.

Aber auch unter Dampf und Tod blieb des Dichters helleres Auge unverdunkelt.

„Der Engel, der bei Liſſa ſeinen Glanz
„Um den Geſalbten gläuzte, war auch jetzt
„Sein Schutzgeiſt. Näher ſah ich ihn, als dort.

„Er trug im ſchönen Engelangeſicht
„Des großen Friedrich Wilhelms Miene ganz.“

Endlich kommt er auf ſeine eigene Verwundung, und dieſe Stelle iſt eine von den allervorzüglichſten. Hier iſt ſie:

„Aus einem Strome ſchwarzen Mörderbluts
„Trat ich mit ſcheuem Fuß auf einen Berg
„Von Leichen, ſahe weit um mich herum
„Nun keinen zu erſchlagen mehr, ſtand hoch
„Mit hohem Hals, warf einen ſcharfen Blick
„Durch wolkengleichen ſchwarzen Dampf der Schlacht
„Nach dem Geſalbten, heftete auf ihn,
„Und den Geſandten Gottes, ſeinen Schutz,
„Die Augen und Gedanken feſt. Und da,
„Da war es, Muſe (denn du wareſt nicht,
„Wo nur erſchlagen, nicht beſieget ward)
„Als mich ein Mörder traf, als faſt zugleich
„Der edle D***, der junge Held
„Und Patriot, hinſank, den ſchönen Tod
„Fürs Vaterland nicht unwillkommen ſtarb!
„Ich aber ihn zu ſterben noch nicht reif,
„Mit dieſer Wunde weggetragen ward.“

Hiermit ſchließt der Dichter:

„Sing' es, o Muſe, ſinge Gottes Zorn
„Und Friedrichs Muth. Indeſſen heilet ſie
„Geſchwinder. Dein Geſang beſänftige
„Den Höllenſchmerz, er mache, daß dein Arm,
„Der hier gebunden müßig liegen muß,
„Bald wieder frei ſey, für das Vaterland
„Zu ſtreiten! — — —
„Soll aber er nicht wieder ſtreiten, ſoll
„Ich nicht den Friedensengel kommen ſehn,

„Nicht im Triumph den unbesiegten Held
„Begleiten nach Berlin, nicht der Homer
„Des göttlichen Achilles werden; dann,
„Dann, liebe Muse, weine nur um mich
„Ein kleines Lied; dann lebe wohl, o Welt,
„In welcher wider einen Friederich
„Der Erden Könige verschworen sind."

— Ich werde Sie selten mit einem bessern Briefe unterhalten können, als dieser ist. Auch ist das Gute darin nicht meine.

Sechzehnter Brief.

Ich vernehme mit Vergnügen, daß Ihnen die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste"[1] in die Hände gekommen. Lassen Sie sich in Ihrer guten Meinung von diesem kritischen Werke nichts irren. Man hat ihr Parteilichkeit und Tadelsucht vorgeworfen; aber konnten sich die mittelmäßigen Schriftsteller, welche sie kritisirt hatte, anders verantworten? Diese Herren, welche so gern jedes Gericht der Kritik für eine grausame Inquisition ausschreien, machen sehr seltsame Forderungen. Sie behaupten, der Kunstrichter müsse nur die Schönheiten eines Werks aufsuchen und die Fehler desselben eher bemänteln, als bloßstellen. In zwei Fällen bin ich selbst ihrer Meinung. Einmal, wenn der Kunstrichter Werke von einer ausgemachten Güte vor sich hat; die besten Werke der Alten, zum Exempel. Zweitens, wenn der Kunstrichter nicht sowohl gute Schriftsteller, als nur bloß gute Leser bilden will. Aber in keinem von diesen Fällen befinden sich die Verfasser der Bibliothek. Die Güte eines

[1] Leipzig bei Dyk, in groß 8. bis zum 2. Stücke des 4. Bandes.

Werks beruht nicht auf einzelnen Schönheiten; diese einzelnen Schönheiten müssen ein schönes Ganze ausmachen, oder der Kenner kann sie nicht anders, als mit einem zürnenden Mißvergnügen lesen. Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachtheiligen Zergliederung abstehen und das Werk so, wie der Philosoph die Welt, betrachten. Allein wenn das Ganze keine angenehme Wirkung macht, wenn ich offenbar sehe, der Künstler hat angefangen zu arbeiten, ohne selbst zu wissen, was er machen will, alsdann muß man so gutherzig nicht seyn, und einer schönen Hand wegen ein häßliches Gesicht, oder eines reizenden Fußes wegen einen Buckel übersehen. Und daß dieses, wie billig, unsere Verfasser nur sehr selten gethan haben, darin besteht ihre ganze Strenge. Denn einigemal haben sie es doch gethan, und mir sind sie noch lange nicht streng genug.

Wenn Sie mir daher erlauben, daß ich die Bibliothek meinen Briefen gleichsam zur Basis machen darf, so bitte ich mir auch die Freiheit aus, verschiedenes darin anzeigen zu dürfen, womit ich so vollkommen nicht zufrieden bin. Meine Erinnerungen werden größtentheils da hinauslaufen, daß die Verfasser, wie gesagt, hier und da, und nicht bloß gegen Dichter, viel zu nachsehend gewesen sind.

Wie wenig, z. E. erinnern sie bei des Herrn Professor Gottscheds „nöthigem Vorrathe zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst;“ [1] und wie manches ist doch darin, das man ihm nothwendig aufdecken sollte.

Können Sie sich einbilden, daß der Mann, welcher die Hans Rosenblüts, die Peter Probsts und Hans Sachsens so wohl kennt, nur denjenigen nicht kennt, der doch bis jetzt den deutschen Theater die meiste Ehre gemacht hat, unsern

[1] In dem 1. Stücke des 8. Bandes, S. 85.

Johann Elias Schlegel? Unter dem Jahr 1747 führt er die „Theatraliſchen Werke“ deſſelben an und ſagt: „Hier ſtehen 1) Cannut; 2) der Geheimnißvolle; 3) die Trojanerinnen; 4) des Sophokles Elektra; 5) die ſtumme Schönheit; 6) die lange Weile.“ Die beiden letztern ſtehen nicht darin, ſondern machen nebſt dem Luſtſpiele „der Triumph der guten Frauen,“ welches er gar nicht anführt, einen beſondern Band, welchen der Verfaſſer „Beiträge zu dem Däniſchen Theater“ benannt hat.

Und wie viel andere Unterlaſſungsſünden hat Herr Gottſcheb begangen, die ihm das Lob der Bibliothek ſehr ſtreitig machen, „daß er etwas ſo vollſtändiges geliefert habe, als man ſonſt bei Sammlungen von dieſer Art von der Bemühung eines einzigen Mannes kaum erwarten könne.“ — Nicht einmal die dramatiſchen Werke ſeines Mylius hat er alle gekannt; denn den „Unerträglichen“ vermiſſen wir gar, und von den „Aerzten“ muß er auch nicht gewußt haben, daß Mylius Verfaſſer davon geweſen. Hat er es aber gewußt, und hat er ihn nur deßwegen nicht genannt, weil er ſich ſelbſt nicht zu nennen für gut befunden; warum nennt er denn den Verfaſſer der „alten Jungfer?“

Ich kenne ſonſt — und bin gar wohl damit zufrieden — ſehr wenig von unſerm dramatiſchen Muſte; aber auch das wenige finde ich bei dem patriotiſchen Κοπροφορῳ noch lange nicht alle. So fehlen bei dem Jahr 1747 gleich zwei Stücke, der „Eheſtand“ und das Luſtſpiel auf die Eroberung von Berg op Zoom ꝛc.

Und vor allen Dingen: warum fehlt denn „Anne Dore, oder die Einquartierung, ein Schäferſpiel in einem Aufzuge?“ Dieſes Menſch kennt der Herr Profeſſor doch ganz gewiß, und es iſt gar nicht dankbar, daß er ihrer wenigſtens nicht bei Gelegenheit ſeiner „Schaubühne“ erwähnt hat.

VII.

Den 16. Februar 1759.

Siebzehnter Brief.

„Niemand," ſagen die Verfaſſer der Bibliothek,[1] „wird läugnen, daß die deutſche Schaubühne einen großen Theil ihrer erſten Verbeſſerung dem Herrn Profeſſor Gottſched zu danken habe."

Ich bin dieſer Niemand; ich läugne es geradezu. Es wäre zu wünſchen, daß ſich Herr Gottſched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbeſſerungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder ſind wahre Verſchlimmerungen.

Als die Neuberin blühte, und ſo mancher den Beruf fühlte, ſich um ſie und die Bühne verdient zu machen, ſah es freilich mit unſerer dramatiſchen Poeſie ſehr elend aus. Man kannte keine Regeln; man bekümmerte ſich um keine Muſter. Unſere „Staats- und Helden-Actionen" waren voller Unſinn, Bombaſt, Schmutz und Pöbelwitz. Unſere „Luſtſpiele" beſtanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigſten Einfälle derſelben. Dieſes Verderbniß einzuſehen, brauchte man eben nicht der feinſte und größte Geiſt zu ſeyn. Auch war Herr Gottſched nicht der erſte, der es einſah; er war nur der erſte, der ſich Kräfte genug zutraute, ihm abzuhelfen. Und wie ging er damit zu Werke? Er verſtand ein wenig Franzöſiſch und fing an zu überſetzen; er ermunterte alles, was reimen und Oui Monsieur verſtehen konnte, gleichfalls zu überſetzen; er verfertigte, wie ein

[1] Des 5. Bandes 1. Stück, S. 85.

Schweizerischer Kunstrichter sagt, mit „Kleister und Scheere“ seinen Cato; er ließ den „Darius“ und die „Austern“ die „Elise“ und den „Bock im Processe,“ den „Aurelius“ und den „Witzling,“ die „Banise“ und den „Hypochondristen“ ohne Kleister und Scheere machen; er legte seinen Fluch auf das Extemporiren; er ließ den Harlequin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlequinade war, die jemals gespielt worden; kurz, er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen seyn. Und was für eines neuen? Eines Französirenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sey, oder nicht.

Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwickelung ꝛc. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben. — Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nutzen gesucht, wie sein Cato es beweise. Denn eben dieses, daß er den „Addison'schen Cato“ für das beste englische Trauerspiel hält, zeigt deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen, und damals keinen Shakespeare, keinen Johnson, keinen Beaumont und Fletscher ꝛc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen.

Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen

bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen seyn, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.

Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter, als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Oedipus" des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als „Othello", als „König Lear," als „Hamlet" ꝛc. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerührt hätte, als die „Zayre" des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire? wie weit ist sie unter dem „Mohren von Venedig," dessen schwache Copie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des „Orosmans" entlehnt worden?

Daß aber unsere alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläuftig beweisen. Nur das Bekannteste derselben zu nennen;

Doctor Fauſt hat eine Menge Scenen, die nur ein Shakeſpear-ſches Genie zu denken vermögend geweſen. Und wie verliebt war Deutſchland und iſt es zum Theil noch in ſeinen „Doctor Fauſt!“ Einer von meinen Freunden verwahrt einen alten Entwurf dieſes Trauerſpiels, und er hat mir einen Auftritt daraus mitgetheilt, in welchem gewiß ungemein viel großes liegt. Sind Sie begierig ihn zu leſen? Hier iſt er! — Fauſt verlangt den ſchnellſten Geiſt der Hölle zu ſeiner Bedienung. Er macht ſeine Beſchwörungen; es erſcheinen derſelben ſieben; und nun fängt ſich die „dritte Scene des zweiten Aufzugs“ an.

(ſ. Band I. S. 364.)

Was ſagen Sie zu dieſer Scene? Sie wünſchen ein deutſches Stück, das lauter ſolche Scenen hätte? Ich auch!

Achtzehnter Brief.

Sie haben gefunden, daß der zweite Band des „Meſſias“ in der „Bibliothek“ [1] mit vielem Geſchmacke beurtheilt worden. Ueberhaupt davon zu reden, bin ich auch dieſer Meinung; ob ich gleich gegen wenig Recenſionen in dem ganzen Werke mehr einzuwenden hätte, als gegen dieſe.

Der Abhandlung des Herrn Klopſtock „von der Nachahmung des griechiſchen Sylbenmaaßes im Deutſchen“ hat der Kunſtrichter zu wenig Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Daß ſie der Verfaſſer ſelbſt ein bloßes Fragment nennt, hätte ihn nicht verführen ſollen. Sie iſt in ihrer Art kein ſchlechteres Fragment, als noch bis jetzt der Meſſias ſelbſt iſt. Man ſieht nur, daß noch nicht alles geſagt worden; aber was auch geſagt worden, iſt vortrefflich. Nur muß man ſelbſt über die alten Sylbenmaaße nachgedacht haben, wenn man alle die feinen

[1] Erſten Bandes 2. Stück, S. 291.

Anmerkungen verſtehen will, die Herr Klopſtock mehr im Vorbeigehen, als mit Vorſatz zu machen ſcheint. Und ſo geht es, wenn ein Genie von ſeiner Materie voll iſt, und die tiefſten Geheimniſſe derſelben kennt, wenn er davon reden muß, wird er ſelten wiſſen, wo er anfangen ſoll; und wenn er dann anfängt, ſo wird er ſo vieles vorausſetzen, daß ihn gemeine Leſer dunkel, und Leſer von etwas beſſerer Gattung ſuperficiell ſchelten werden. Es befremdet mich alſo gar nicht, daß auch den Kunſtrichter in der Bibliothek die Gedanken des Herrn Klopſtock nicht gänzlich überzeugt haben, und daß ihm überhaupt der proſaiſche Vortrag deſſelben nicht allzu ordentlich und angenehm vorkommt. — Mir gefällt die Proſa unſeres Dichters ungemein wohl; und dieſe Abhandlung insbeſondere iſt ein Muſter, wie man von grammatikaliſchen Kleinigkeiten ohne Pedanterie ſchreiben ſoll.

Sogar hat der Kunſtrichter die allerwichtigſte Erinnerung des Herrn Klopſtock gänzlich überſehen. Sie betrifft das Geheimniß des poetiſchen Periodes; ein Geheimniß, welches uns unter andern den Schlüſſel giebt, warum alle lateiniſche Dichter in Anſehung der Harmonie ſo weit unter dem Virgil bleiben, obgleich jeder ihrer Hexameter, für ſich betrachtet, eben ſo voll und wohlklingend iſt, als jeder einzelne des Virgil.

Indem ich des Hexameters und des Herrn Klopſtock hier gedenke, fällt mir ein, Ihnen eine kleine Entdeckung mitzutheilen. Man hat gefragt, ob Herr Klopſtock der erſte ſey, der deutſche Hexameter gemacht habe? Nein, heißt es, Herr Gottſched hat ſchon lange vor ihm dergleichen gemacht. Und lange vor Gottſched, ſetzen noch Beleſenere hinzu, Heräus. — — Aber auch Heräus iſt nicht der Erſte, ſondern dieſen glaube ich ein ganzes Jahrhundert früher in dem deutſchen

Ueberſetzer des Rabelais[1] entdeckt zu haben. Es iſt bekannt, wie frei dieſer mit ſeinem Originale umgegangen, und wie viel er ihm eingeſchaltet hat. Unter ſeine Zuſätze nun gehört auch, am Ende des zweiten Capitels, der Anfang eines Heldengedichts in gereimten deutſchen Hexametern, das, wie es ſcheint, ein ſcherzhaftes Heldengedicht hat werden ſollen. Die Hexameter ſind nach der damaligen Zeit recht ſehr gut, und der Ueberſetzer ſagt, er führe ſie deßwegen hier an: „Dieweil daraus die Künſtlichkeit der Teutſchen Sprach in allerhand Karmina beſcheint; und wie ſie nun nach Anſtellung des Hexametri, oder ſechsmäßiger Sylbenſtimmung und ſilbenmäßigen Sechsſchlag, weder den Griechen noch Latinen (die das Muß allein eſſen wollten,) forthin weiche.“ Er fährt in ſeiner poſſirlichen Sprache fort: „Wenn ſie ſchon nicht die Proſodie oder Stimmäßigung alſo Abergläubig, wie bei ihnen halten, ſo iſt es erſt billig, denn wie ſie ihr Sprach nicht von andern haben, alſo wollen ſie auch nit nach andern traben: eine jede Sprach hat ihre ſondere angeartete Tönung, und ſoll auch bleiben bey derſelben Angewöhnung.“ Ich weiß, daß Sie es nicht ungern ſehen werden, wenn ich Ihnen den Anfang ſelbſt abſchreibe. Er lautet ſo:

Fahr ſittiglich, ſittiglich, halt ein mein wutiges G'müthe.
Laß dich verſicheren die kluge himmliſche Güte,
Daß du nit freſelich ohngefehr fährſt auf hohen Sande,
Und ſchaffeſt ohne Bedacht dem Wiſart ewige Schande.
Denn jagen zu hitziglich nach Ehr und ewigem Preiſe,
Das jaget ein oftermal zu ſehr in ſpöttliche Weiſe.
Sintemal wir Reimenweiß underſtan ein ungepflegts Dinge,
Daß auch die Teutſche Sprach ſüßiglich wie Griechiſche ſpringe.
Darum, weil ich befind ungemäß die Sach meinen Sinnen,

[1] Die Ueberſetzung iſt 1617 gedruckt.

Werd ich benöthiget höhere Hülf zu gewinnen.
Dann drumb ſind ſonderlich aufgebawt die himmliſche Feſte,
Daß allda jederzeit Hülf ſuchen Irrdiſche Gäſte.
O mühſame Muſen, Tugendſame und Mutſame Frawen,
Die täglich ſchawen, daß ſie die Künſtlichkeit bawen,
Die keine Müh nimmermehr ſchewen zu fördern dieſe,
Sondern die Mühlichkeit nehmen für Müßigang ſüſſe,
Wann ihr dieſelbige nach Wunſch nur fruchtwarlich endet.
Drumb bitt ich inniglich, daß ihr mir Förderung ſendet,
Durch euere Mächtigkeit, damit ir Gemüter erregen,
Da ſie ergaiſtert nützliches was öffenen mögen,
Zu unſerem jetzigen groſſen vorhabenden Werke,
Von Mannlicher Tugend und mehr dann Menſchlicher Stärke,
Des ſtreitwaren Hackenback ꝛc.

(Die Fortſetzung folgt künftig.)

VIII.

Den 22. Februar 1759.

Beſchluß des achtzehnten Briefes.

Es nennt ſich unſer deutſcher Ueberſetzer des „Rabelais“, Huldrich Elloposkleros, und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß Johann Fiſchart unter dieſem Namen verborgen liegt. *Ελλοψ* heißt ſtumm, und iſt bei den griechiſchen Dichtern das gewöhnliche Beiwort der Fiſche, daher es auch oft für ſich allein einen Fiſch bedeutet; und *ἐλλοποσκληρος* [1] folglich muß einen Mann bezeichnen, den das Loos der Fiſche getroffen, der von

[1] Von dem angeführten *Ελλοψ* nämlich, und *κληρος* das Loos, ſo wie *βασιλληρος*, *Ναυκληρος*. Noch natürlicher zwar würde man es von *Ελλοψ* und *σκληρος* hart herleiten können, daß es ſo viel hieße, als Fiſchhart, zuſammengezogen Fiſchart.

Fiſchart iſt. Und was kann einander ähnlicher ſeyn, als dieſer deutſche „Rabelais,“ und der deutſche Bienenkorb des Philipp von Marnix, von welchem letztern man es gewiß weiß, daß ihn Fiſchart überſetzt hat.

Vor dem angeführten Eingange läßt Fiſchart noch eine Zueignung an die deutſche Nation vorhergehen. Sie iſt in Herametern und Pentametern abgefaßt, bei welchen letztern dieſes Beſondere iſt, daß nicht allein Pentameter mit Pentameter, ſondern auch jedes Hemiſtichion mit dem andern reimt. Ich bitte Sie, vornehmlich auf die letzten acht Zeilen aufmerkſam zu ſeyn.

Dapfere meine Teutſchen, redlich von Gemüt und Geblüte,
Nur ewerer Herrlichkeit iſt dieſes hie zubereit.
Mein Zuverſicht jederzeit iſt, hilft mir göttliche Güte,
Zu preiſen in Ewigkeit, ewere Großmütigkeit.
Ihr ſeyd von Redlichkeit, von großer ſtreitbarer Hande,
Berümbt durch alle Land, immerbar ohn Widerſtand:
So wer es euch alleſampt fürwar ein mächtige Schande,
Wird nit das Vaterland in Künſtlichkeit auch bekannt.
Drumb dieſelbige ſonderlich zu förderen eben:
So hab ich mich unverzagt, auf ietziges gern gewagt,
Und hof ſolch Reymes Art werd euch Ergötzlichkeit geben,
Sintemal ein jeder fragt, nach Newerung die er ſagt.
O Harpffenweis Orpheus, jetzumal kompt wiederumb hoche
Dein artige Reymenweiß, zu ihrigem erſten Preiß.
Denn du ein Tracier von Geburt und teutſcher Sprache,
Der erſt ſolch unterweist, frembde Völker allermeiſt,
Dieſelbige lange Zeit haben mit unſerer Künſte,
Allein ſehr ſtoltziglich, gepranget unbilliglich:
Jetzumal nun daß bericht, wollen wir den fälſchlichen Dunſt
Ihn nemmen vom Angeſicht, uns nemmen zum Erbgedicht.

Das heißt wahrhaftig ein fremdes Sylbenmaaß mit einer sehr artigen Empfehlung einführen. Die Empfehlung des Heräus ist lange so sinnreich nicht, wenn er zu seinem Helden sagt:

Lehrst du die Deutschen dein Reich wie Römer verfechten,
Darf ja der Deutschen ihr Reim römischen ähnlicher seyn.

Verschiedene Jahre nach Fischart hat Alsted in seiner „Encyklopädie" wieder ein Muster von deutschen Herametern gegeben, welches ich lange Zeit für das erste gehalten. Die erste Ausgabe der „Encyklopädie" ist von 1620 in Quart, und in dieser findet es sich noch nicht, sondern erst in der nachherigen vollständigern Ausgabe in Folio.

Von Alsteden aber bis auf den Heräus habe ich des deutschen Herameters nirgends gedacht gefunden. Auch nicht einmal in den Lehrbüchern der Dichtkunst, wo doch Muster in andern lateinischen Sylbenmaaßen, in dem Alcaischen zum Exempel vorkommen. — Dergleichen Kleinigkeiten zu wissen, ist deßwegen gut, um bei gewissen Lesern dem Vorwurfe der Neuerung vorzubauen.

Neunzehnter Brief.

Ich komme auf unsern „Messias" zurück. — Der Kunstrichter tadelt an dem Dichter unter andern,[1] „daß er zuweilen seine Wortfügungen dermaßen verwirre, daß sich die Beziehung der Begriffe auf einander verliere, und sie dunkel werden müßten." Er führt folgendes Beispiel an:

Feyert! Es flamm Anbetung der große, der Sabbat des Bundes,
Von den Sonnen zum Throne des Richters! Die Stund ist gekommen.

und setzt hinzu: „Wer diese zwei Verse ungezwungen erklärt,

[1] Des ersten Bandes zweites Stück. S. 328.

erit mihi magnus Apollo, und wenn er eine natürliche Construction darin entdecken kann, Phyllida solus habeto.“ — Mit dem Tadel selbst kann es hier und da seine Richtigkeit haben; aber das Beispiel ist unglücklich gewählt. Lassen Sie mich versuchen, ob ich die Phyllis verdienen kann. Die Construction ist diese: „Feiert! Der große Sabbat, der Sabbat des Bundes flamme Anbetung von den Sonnen zum Throne des Richters! Die Stunde ist gekommen!“ Und was ist denn hier unnatürliches? Etwa dieses, daß das Subject hinter seinem Zeitworte steht, und das Zeitwort durch das vorgesetzte Es zum Impersonali geworden zu seyn scheint? Aber was ist in unserer Sprache gewöhnlicher, als dieses? Hat der Kunstrichter nie das alte Lied gehört: „Es woll uns Gott gnädig seyn?“ Und hat Herr Klopstock nicht eben so wohl sagen können: „Es flamme Anbetung der große Sabbat des Bundes?“ Die Construction ist also gerettet, und der Kunstrichter mache sich immer fertig, mich als seinen großen Apollo zu verehren! Denn wem kann der Sinn nun noch zweideutig seyn? Eloa kommt vom Throne Gottes herab, und ruft durch die Himmel, daß jetzt der Versöhner zum Tode geführt werde. Diese Stunde der Nacht, wie sie in der folgenden Zeile heißt, nennt Eloa den großen Sabbat des Bundes, und von diesem will er, daß er durch alle Welten Anbetung flamme, verbreite. — —

Doch ich eile, Ihnen zu entdecken, wodurch zufälliger Weise diese Recension des Messias bei weitem so unterrichtend nicht geworden ist, als sie wohl hätte werden können. Ihr Verfasser hat die Originalausgabe dieses großen Gedichts nicht gekannt, die nun schon vor vier Jahren in der königlichen Druckerei zu Koppenhagen [1] veranstaltet worden. Sie besteht

[1] Im Jahr 1755, in groß Quart.

aus zwei prächtigen Bänden; aber die Pracht ist das geringste ihrer Vorzüge. Der erste Band enthält eine Abhandlung von der geistlichen Epopee und die ersten fünf Gesänge; der zweite enthält die fünf neuen Gesänge und die schon erwähnte Abhandlung von der Nachahmung der griechischen Sylbenmaaße. — War diese Ausgabe vielleicht zu kostbar, daß sich die Liebhaber in Deutschland mit dem Hallischen Nachdrucke begnügen lassen? Oder haben die Herren Buchhändler sie vorsätzlich unterdrückt? Man sagt, daß sie es mit gewissen Büchern thun sollen. — Was läge unterdessen daran, wenn nur das Publicum bei dem Nachdrucke nichts verloren hätte. Aber hören Sie, wie viel es noch bis jetzt verliert. Man hat nur den zweiten Band nachgedruckt, und den ersten gar keiner Achtung gewürdigt. Gleichwohl enthält er, wie gesagt, eine besondere neue Abhandlung, und die Gesänge selbst sind an ungemein vielen Stellen verändert und verbessert worden.

Veränderungen und Verbesserungen aber, die ein Dichter, wie Klopstock, in seinen Werken macht, verdienen nicht allein angemerkt, sondern mit allem Fleiße studirt zu werden. Man studirt in ihnen die feinsten Regeln der Kunst; denn was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befinden, das sind Regeln.

Sie sind jetzt nicht in den Umständen, daß Sie selbst diese Vergleichung der ersten und neuern Lesarten anstellen könnten, die Sie zu einer andern Zeit sehr angenehm beschäftigen würde. Erlauben Sie mir also, Ihnen noch eines und das andere davon zu sagen. —

Welch einen lobenswürdigen Fleiß hat der Dichter auf die Sprache und den Wohllaut verwendet. Auf allen Seiten findet man Beispiele des bestimmtern Sylbenmaaßes, der reinern Wortfügung, und der Wahl des edlern Ausdrucks.

In Anſehung der Wortfügung hat er unter andern eine Menge Participia, wo ſie den Perioden zu ſchwerfällig, oder zu dunkel machten, aufgelöst. Z. E. wo er den Satan mit grimmigem Blicke den göttlichen Weltbau durchirren läßt,

Daß er noch durch ſo viele Jahrhunderte, ſeit der Erſchaffung
In der erſten von Gott ihm gegebenen Herrlichkeit glänzte

heißt nunmehr die letzte Zeile

In der Herrlichkeit glänzte, die ihm der Donnerer anſchuf.

Oder wo er ſonſt den Zophiel ſagen ließ:

— — — Verkündigt der dampfende Nebel
Seine von allen Göttern ſo lange gewünſchte Zurückkunft,

heißt es jetzt:

Seine Zurückkunft, auf welche die Götter ſo lange ſchon harrten.

Und ſo in hundert andern Stellen, mit welchen die Feinde der Mittelwörter nun weniger unzufrieden ſeyn werden. — Gewiſſe Wörter hat der Dichter zu gemein befunden, und ſie haben ausgeſuchtern weichen müſſen. Wo es vorher hieß:

Wiſche dem Knaben die Zähre vom Antlitz

oder:

Wiſchet mit mir, wenn er ſtirbt, das Blut von ſeinem Geſichte

iſt beidemal für wiſchen, trocknen geſetzt. Das Wort Behauſung, welches der Dichter ſonſt ſehr oft brauchte, hat überall ſeinen Abſchied bekommen; und ich finde nur eine einzige Stelle, wo es ſtehen geblieben. Ich weiß zwar in Wahrheit nicht, was Herr Klopſtock wider dieſes alte ehrliche Wort haben mag; er muß aber doch etwas dawider haben, und vielleicht entdecken Sie es.

Andere Veränderungen betreffen Schönheiten des Detail. Dahin gehören beſonders nicht wenige beſſer ausgemalte Beſchreibungen; dergleichen dieſe, wo von den Geiſtern der Hölle im zweiten Geſange geſagt wird:

— — — Sie gingen und sangen
Eigene Thaten, zur Schmach und unsterblichen Schande verdammet.
Unterm Getöse gespaltner (sie hatte der Donner gespalten!)
Dumpfer, entheiligten Harfen, verstimmt zu Tönen des Todes,
Sangen sie ꝛc.

da es vorher bloß geheißen:

Unterm Getöse vom Donner gerührter entheiligter Harfen
Sangen sie.

Von eben der Art sind auch folgende Zeilen:

Satan hört ihn voll grimmiger Ungeduld also reden,
Wollt jetzt, von den Höhen des Throns, der thürmenden Felsen
Einen gegen ihn schleudern; allein die schreckliche Rechte
Sank ihm zitternd im Zorne dahin —

Die alte Lesart hatte:

Jetzt wollt er auf ihn donnern, allein die schreckliche Rechte ꝛc.

Noch hat der Dichter hier und da ganz neue Stellen eingeschalten. Ich führe Ihnen nur eine an, die Sie gewiß sehr schön finden werden. Wenn Satan in der Hölle den Tod Jesu beschließt und sagt:

Er soll sterben! Bald will ich von ihm den Staub der Verwesung
Auf dem Wege zur Hölle, vorm Antlitz des Ewigen ausstreun.
Seht den Entwurf von meiner Entschließung. So rächet sich Satan!

heißt es nunmehr weiter:

Satan sprach es. Indem ging von dem Versöhner Entsetzen
Gegen ihn aus. Noch war in den einsamen Gräbern der Gottmensch.
Mit dem Laute, womit der Lästerer endigte, rauschte
Vor den Fuß des Messias ein wehendes Blatt hin. Am Blatte
Hing ein sterbendes Würmchen. Der Gottmensch gab ihm das Leben.
Aber mit eben dem Blicke sandt' er dir, Satan, Entsetzen!
Hinter dem Schritt des gesandten Gerichts versank die Hölle

Und vor ihm ward Satan zur Nacht! So schreckt ihn der Gottmensch.
Und ihn sahe der Abgrund und blieb vor Bewundrung stille ꝛc.

Aber auch die Kunst auszustreichen versteht Herr Klopstock, und es sind manche Zeilen weggefallen, die sich seine Bewunderer nimmermehr würden haben nehmen lassen, wenn er sie ihnen nicht selbst genommen hätte. Es sind meistentheils Zeilen, die ein wenig in das Tändelnde fielen. So erhaben als es z. E. seyn sollte, wenn Abramelech sagte:

Dann würg' ich nicht die vernünftigen Wesen, wie Satan, nur einzeln;
Nein, zu ganzen Geschlechtern! Die sollen vor mir sich in Staub hin
Niederlegen, ohnmächtig sich krümmen, und winden und jammern,
Wenn sie sich winden, und krümmen und jammern, so sollen sie sterben.

so klein war es in der That, und der Dichter hat sehr wohl daran gethan, daß er die beiden letztern Zeilen in eine gezogen:

Die sollen vor mir sich in Staub hin
Niederlegen, ohnmächtig sich krümmen und winden, und sterben.

Und wären doch alle seine Verkürzungen von dieser Art! Doch so muß ich Ihnen leider sagen, daß dem Herrn Klopstock, ich weiß nicht welcher Geist der Orthodoxie, oft anstatt der Kritik vorgeleuchtet hat. Aus frommen Bedenklichkeiten hat er uns so manchen Ort verstümmelt, dessen sich ein jeder poetischer Leser gegen ihn annehmen muß. Was geht es diesem an, daß einem Schwachgläubigen die wüthenden Entschließungen des Abramelechs, zu Ende des zweiten Gesanges, anstößig gewesen sind oder seyn können? Soll er sich deßwegen die vortreffliche Stelle rauben lassen, wo dieser rasende Geist auch die Seele des Messias zu tödten sich vornimmt?

Und wenn der Ewige sie vor andern Seelen erwählte,
Wenn er sie sich zu verherrlichen schuf: so soll er voll Jammer
Um sie in einsamer Ewigkeit klagen! Drei schreckliche Nächte

Soll er um sie klagen! Wenn er sich ins Dunkle verhüllt hat,
Soll drei schreckliche Nächte kein Seraph sein Angesicht sehen!
Denn will ich durch die ganze Natur ein tiefes Geheule
hören, ein tiefes Geheule am dunkeln verfinsterten Throne,
Und ein Geheul in der Seelen Gefild, ein Geheul in den Sternen
Da, wo der Ewige wandelt, das will ich hören und Gott seyn!

Und solche Stellen haben mehrere weichen müssen, die ich mir alle sorgfältig wieder in mein Exemplar eingetragen habe. Unter andern ist der Charakter des Verräthers durch die fromme Strenge des Dichters noch einmal so unbestimmt geworden, als er vorher war. Er war schon Anfangs sehr schielend, und nun weiß man vollends nicht, was man daraus machen soll. Auch sogar alle die Wörter, die einen heidnischen Verstand haben können, die aber der Dichter, meinem Bedünken nach, sattsam geheiligt hätte, sind verwiesen worden; was vorher Schicksal hieß, heißt nun Vorsicht, und die Muse hat sich überall in eine Sängerin Sions verwandelt.

Die größte Verbesserung, wo das Genie des Dichters ohne Zweifel am wirksamsten gewesen, ist die, welche er mit der Rede des Vaters im ersten Gesange vorgenommen. Es ist der Anständigkeit gemäß, daß sich Gott so kurz als möglich ausdrückt; und jene Rede verstieß wider diese Regel viel zu sehr. Gleichwohl mußte alles, was Gott da sagt, gesagt werden; und der Dichter ist nunmehr also auf das Mittel gefallen, ihn selbst nur die ersten Zeilen sagen, und das Uebrige einen Seraph von dem Gesichte Gottes lesen zu lassen. Ich bewundere diesen Einfall als eine Veränderung, zu der ihn die Noth gebracht; an und für sich selbst aber hat er meinen Beifall nicht.

Zweiter Theil.

XV.

Den 12. April 1759.

Zweiunddreißigster Brief.

Sie erinnern ſich doch, daß vor einigen Jahren in dem unterirdiſchen Herkulanum eine kleine Bibliothek gefunden ward? Einem Gelehrten in Neapolis iſt es gelungen, eine von den griechiſchen Handſchriften derſelben zu entwickeln, und das Glück hat gewollt, daß es die Κροτοπαιγνια des Alciphrons ſeyn müſſen. Der Herr von Q**, der ſich jetzt in Neapolis aufhält, hat Gelegenheit gehabt, ein Stück daraus abzuſchreiben, und hat es nach Deutſchland geſchickt. Hier iſt es einem von unſern beſten Dichtern in die Hände gefallen, der es ſo vortrefflich gefunden, daß er folgende Ueberſetzung davon gemacht. Es iſt das achtzehnte Crotopaignion in der Ordnung, und überſchrieben:

„Die Grazien.

Als an einem Frühlingsabende ſich die drei Grazien neben einem Walde in acidaliſchen Quellen beluſtigten, verlor ſich plötzlich Aglaja, die ſchönſte der Grazien. Wie erſchraken die Töchter der Anmuth, als ſie Aglajen vermißten! wie liefen ſie durch die Bäume und ſuchten und riefen:

So ängſtlich bebt auf Manethuſer Saiten
Der zärtſte Silberton.
Aglaja! — rief der Silberton.
Aglaja! — half der Nachhall ſanft verbreiten.
Umſonſt! Aglaja war entflohn.
„Ach, Pan ſchlich längſt ihr nach! Der Frevler hat ſie ſchon,
„Ach, Acidalia! blick her von deinem Thron!
„Soll ſie nach langen Ewigkeiten
„Nur jetzt nicht länger uns begleiten?
„Zwo Grazien ſind aller Welt zum Hohn;
„Und ach! die dritte hat er ſchon!“ —
So klagten ſie. Umſonſt! Aglaja war entflohn.

Nun ſchlichen ſie an den Büſchen herum, und ſchlugen leiſe an die Blätter und flohen nach jedem Schlage furchtſam zurück.

Denn ſtellten ſie ſich gleich, den Räuber auszuſpäh'n,
So zitterten ſie doch vor Furcht, ihn nur zu ſeh'n.

Endlich kamen ſie an ein Roſengebüſche, das meine Chloe verſteckte — und mich. Chloe ſaß vor mir, ich hinter Chloen.

Jetzt bog ich ſchlau an ihrem Hals mich langſam über,
Und ſtahl ihr ſchnell ein Mäulchen ab;
Jetzt bog ſie unvermerkt den Hals zu mir herüber,
Und jedes nahm den Kuß auf halbem Weg ſich ab,
Denn jedes nahm und jedes gab.

In dieſem Spiele überraſchten uns die Grazien, und ſie lachten laut, da ſie uns küſſen ſahen, und hüpften fröhlich zu uns herbei. Da iſt Aglaja! — riefen ſie. Die Schalkhafte! — Du küſſeſt, da wir unruhig herumirren und dich nicht finden können? — Und jetzt liefen ſie mit meiner Chloe davon.

Was? rief ich, loſe Räuberinnen!
Wie ſollte ſie Aglaja ſeyn?
Ihr irrt euch ſehr, ihr Huldgöttinnen!

Für Grazien iſt das nicht fein!
Gebt Chloen mir zurück! Betrogne, ſie iſt mein!

Doch die Grazien hörten mich nicht, und liefen mit meiner Chloe davon. Zornig wollte ich ihnen nacheilen, als plötzlich Aglaja hinter einer Buche hervortrat, und mir winkte, und freundlich lächelnd alſo zu mir ſprach:

Warum willſt du zu Chloen eilen?
Beglückter Sterblicher, Aglaja liebet dich.
Küß jetzt einmal ſtatt Chloen mich;
Wünſch nicht dein Mädchen zu ereilen:
Ich, eine Göttin liebe dich.

Schüchtern ſah ich die Huldgöttin an.
Auf ihren Wangen ſprach Entzücken,
Und Jugend und Gefühl aus den verſchämten Blicken.

Gefährliche Reizungen! — Aber mit dreiſter Hand ergriff ich die Huldgöttin, führte ſie zu ihren Schweſtern, und ſprach: Hier iſt Aglaja, ihr Grazien —

O Chloe, meine Luſt, mein Glück!
Gebt meine Chloe mir zurück!
Iſt dieß Aglajens Mund und Blick?
Da! nehmt die Huldgöttin zurück!"

Nun, was ſagen Sie hierzu? O, Sie ſind entzückt. — Welche allerliebſte, kleine Erdichtung! Nie hat ein Dichter ſein Mädchen mehr erhoben! Nichts kann feiner ſeyn! Nichts zärtlicher! O die Griechen! die Griechen! — — Kommen Sie zurück aus Ihrer Entzückung! Ich habe Sie hintergangen. Der Gelehrte in Neapolis hat nichts entwickelt; Alciphron hat keine *Ερωτοπαιγνια* geſchrieben; was Sie geleſen, iſt nicht aus dem Griechiſchen überſetzt; die „Grazien" ſind ein urſprüngliches Werk eines Deutſchen. Streichen Sie die Manethuſer Saiten, gleich zu Anfange, nur weg, und ſetzen

Cremoneſer Saiten dafür; denn ſo ſagt der Dichter, und ich mußte dieſe geringe Spur des Modernen vor ihren Augen verbergen.

Aber, höre ich Sie fragen, warum ſollte ich denn nun hintergangen werden? Darum! Würde ich Ihre Neugier wohl rege gemacht haben, wenn ich Ihnen geradezu geſchrieben hätte: In Leipzig ſind vor kurzem vier kleine Bogen herausgekommen, unter der Aufſchrift „Tändeleien.“ — — „Tändeleien?“ würden Sie gerufen haben. Warum thun wir Deutſchen doch das ſo gern, wozu wir am wenigſten aufgelegt ſind? — Vergebens hätte ich hinzugeſetzt: aber es ſind artige Tändeleien; ſie werden den Verfaſſer auf einem ganz eigenen Pfade finden; ſie ſind eines Greffet würdig! Sie hätten mir aufs höchſte geglaubt, und — es dabei bewenden laſſen.

Aber nun biete ich Ihnen Trotz, es dabei bewenden zu laſſen. Denn ich muß Ihnen nur ſagen, daß alles, was die vier Bogen enthalten, in dem nämlichen Geſchmacke und faſt von gleichem Werthe iſt. Sie werden ſie ganz leſen; laſſen Sie doch ſehen, ob unſere Urtheile zuſammentreffen. — Nach den obigen Grazien hat „Amors Triumph“ und „der Geſchmack eines Kuſſes“ meinen vorzüglichen Beifall. Nächſt dieſen haben mich die „Kriegsliſt des Amor,“ „an den Maler,“ „die Ode,“ und „Bacchus und Amor“ am meiſten vergnügt. Die „Kennzeichen der Untreue“ wollen mir wegen des Bärtchens nicht gefallen; der Scherz iſt zu bürgerlich. In dem Stücke „an Chloen“ iſt mir der Alp zuwider; und wenn der erzürnte Jupiter zu ſeiner untreuen Nymphe ſagt:

Geh hin, und ſey ein Alp, buhl und erweck nur Grauen!

ſo ſtraft er uns arme Schlafende mehr, als die Nymphe. In dem „verliebten Wunſche“ iſt mir die Vermiſchung der alten

Mythologie und des Geiſterſyſtems nach dem Gabalis anſtößig. Dieſe und einige andere Stücke hätte ich, wenn ich an des Verfaſſers Stelle geweſen wäre, zurückbehalten, und die einzelnen Schönheiten derſelben zu beſſern Ganzen verſpart. So würde ich mir zum Exempel den Anfang von den gedachten „Kennzeichen der Untreue“ heilig aufbewahrt haben, bis ich einen edlern Schluß dazu gefunden hätte; denn ſo wie dieſes Stück jetzt iſt, kommt es mir nicht anders vor, als eine antike verſtümmelte Bildſäule, die ein neuer Steinmetz zu ergänzen gewagt. Betrachten Sie nur:

„Amor fliegt mit Schmetterlingen,
Um in frohem Wechſelſtreit
Sich den Preis der Schnelligkeit
Vor den Thierchen zu erringen:
Doch er fällt aus Müdigkeit
Schnell in einen Bach und ſchreit.

Ich Jüngling lief eilig hinzu, hob ihn ſanft aus dem Waſſer heraus, und trocknete ſeine naſſen Flügel, und erwärmte ihn in meinem Buſen. Nun dankte mir Amor freundlich und ſprach: Lieber Jüngling, du haſt den Amor gerettet: womit ſoll ich deine Großmuth vergelten? — Erhalte mir meine Chloe getreu; antwortete ich. — O Jüngling, rief er, was bitteſt du? Steht es in der Gewalt des Amors, die Liebe in den Herzen der Mädchen einzuſchränken? — Da ſchlug ich die Augen nieder und ſeufzte. Aber der reizende Sohn der Cythere ermunterte mich wieder: Seufze nicht, Jüngling! Amor kann deine Bitte wenigſtens zum Theil erfüllen.“ —

So weit geht alles gut! Wie geſagt, ein ſchöner antiker Rumpf; aber nun — welch ein gothiſcher Kopf iſt darauf geflickt!

— „Sobald Chloe einen andern als dich küßt, ſoll ſchnell ein Bärtchen aus ihrer Lippe hervorkeimen, zum Merkmal, daß ſie dir untreu iſt. — So ſagte Amor. —

Nun, Chloe, wirſt du dich wohl ſcheu'n. —
Ich würde den Verrath auf deiner Lippe ſehen. —
Manch holdes Mädchen ſchon ſeh ich mit Bärten gehen:
Sie müſſen wohl nicht treu geweſen ſeyn."

Ich nicht doch! Sie müſſen keinen Bart haben, die holden Mädchen, ſie mögen uns treu ſeyn oder nicht!

XVI.

Den 19. April 1759.

Dreiunddreißigſter Brief.

Ja wohl iſt der Verfaſſer der „Tändeleien," wenn dieſe ſein erſter Verſuch ſind, ein Genie, das ſehr viel verſpricht! Aber auch darin haben Sie Recht: Das „Lied eines Mohren" hätte ihm nicht entwiſchen ſollen. Es iſt nicht allein das ſchlechteſte Stück in ſeiner Sammlung; es iſt an und für ſich ſelbſt ſchlecht. — Lied eines Mohren! Und der Mohr iſt faſt nirgends als in der Ueberſchrift zu finden. Aendern Sie das einzige ſchwarze Mädchen und die Cederwälder, ſo kann es ein Kalmucke eben ſo wohl ſingen, als ein Mohr.

Wie weit iſt er hier unter ſeinem Muſter geblieben! Denn wer ſieht nicht ſogleich, daß ſein Mohrenliedchen eine Nachahmung des vortrefflichen Liedes eines Lappländers, in den neuen Gedichten des Verfaſſers des Frühlings ſeyn ſoll? In dieſem ſcheint überall die Scene durch, wo es geſungen wird, und überall der, der es ſingt.

— — In den zerſtörten Haaren
Hängt mir ſchon Eis.
— —

So will ich bald an Grönlands weißen Küſten
Nach Zama ſchrei'n.

— —

Die lange Nacht kommt ſchon ꝛc.

Und wie ungekünſtelt, wie wahr iſt alles, was der Lappländer ſpricht; dahingegen der Mohr mit unter Non-Sense plaudert. Zum Exempel:

Ich will an ihre Bruſt mich legen,
Das kleinſte Röcheln ſpähn, und horchen, wie ſie ſchlägt;
Dann ſoll mein Herz mit ſeinen ſtärkern Schlägen
Den Aufruhr bändigen,
Der ſich in ihrem Buſen regt.

Die ſtärkern Schläge ſeines Herzens ſollen den Aufruhr bändigen, der ſich in dem Buſen ſeines Mädchens regt! — Zwar vielleicht hat der Dichter mit dieſem Zuge das verbrannte Gehirn des Mohren bemerken wollen. Und alsdann habe ich nichts dagegen.

Aber wieder auf das Lied des Lappländers zu kommen. Es giebt ein wirklich Lappländiſches Lied, welches der Herr von Kleiſt bei dem ſeinigen vor Augen gehabt zu haben ſcheint. Sie können es bei dem Scheffer in dem 25ſten Hauptſtücke ſeiner Lapponia finden. Schade, daß ich das Buch nicht gleich bei der Hand habe! Sie ſollten mit Vergnügen ſehen, daß die Nachahmungen eines ſolchen Meiſters Verbeſſerungen ſind.

Sie würden auch daraus lernen, daß unter jedem Himmelsſtriche Dichter geboren werden, und daß lebhafte Empfindungen kein Vorrecht geſitteter Völker ſind. Es iſt nicht lange, als ich in „Ruhigs Littauiſchem Wörterbuche" blätterte, und am Ende der vorläufigen Betrachtungen über dieſe Sprache eine hierher gehörige Seltenheit antraf, die mich unendlich vergnügte. Einige Littauiſche „Dainos" oder

Liederchen, nämlich, wie ſie die gemeinen Mädchen daſelbſt ſingen. Welch ein naiver Witz! Welche reizende Einfalt! Sie haben in dem Littauiſchen Wörterbuche nichts zu ſuchen: ich will Ihnen die zwei artigſten alſo nach Ruhigs Ueberſetzung, daraus abſchreiben:

Erſte Daina.

Abſchied einer heirathenden Tochter.

1.

„Ich habe aufgeſagt meinem Mütterlein, ſchon vor der Hälfte des Sommerleins.“

2.

„Such, Mütterlein, dir ein Spinnerlein; ein Spinnerlein und Weberin.“

3.

„Ich habe g'nug geſponnen das weiße Flächslein; g'nug gewirket feine Leinwandlein.“

4.

„Ich habe g'nug zerſchauert die weißen Tiſchlein; ich habe g'nug geſeget die grünen Gehöftlein.“

5.

„Ich habe g'nug gehorcht meinem Mütterlein; ich muß nun auch horchen meinem Stiefmütterlein.“

6.

„O du Kränzlein von grünem Rautelein! Du wirſt nicht lange grünen auf meinem Hauptelein.“

7.

„Meine Haarflechten von grünem Seidelein, ihr werdet nicht mehr funkeln im Sonnenſchein.“

8.

„Mein Haarlein, mein gelbes Haarlein, du wirst nicht mehr herumflattern vom Wehen des Windes.“

9.

„Ich werde besuchen mein Mütterlein, nicht mit einem Kranze, sondern gehaubet.“

10.

„O mein feines Häubelein! Du wirst noch schallen vom Winde geblasen.“

11.

„Mein ausgenähtes und buntes Arbeitlein, ihr werdet noch schimmern bei der heißen Sonnen.“

12.

„Meine Haarflechtlein von grünem Seidelein, ihr werdet an der Wand hangen und mir Thränen machen.“

13.

„Ihr meine Ringelein, ihr güldenen, ihr werdet im Kasten liegen und rosten!“

Zweite Daina.

Eine Tochter hatte ihren Geliebten begleitet.

1.

„Früh Morgens im Morgelein ging das Sonnlein auf, und unter den Glasfensterlein saß das Mütterlein.“

2.

„Ich wollte dich fragen, Töchterlein, wo bist du herumgegangen? Und wo hat dein Kränzelein das Nebelein befallen?“

3.

„Früh, im frühen Morgelein, ging ich nach Wasserlein, und da hat mein Kränzelein das Nebelein befallen.“

4.

„Das iſt nicht wahr, Töchterlein, das ſind keine wahren Wörtlein! Gewiß, du haſt dein Knechtlein über Feld begleitet.“

5.

„Ja, das iſt wahr, Mütterlein, das ſind wahre Wörtelein: Ich hab' mit meinem Knechtelein ein Wörtlein geredet.“

Die häufigen Diminutiva und die vielen Selbſtlauter, mit den Buchſtaben l, r und t untermengt, ſagt Ruhig, machen die Sprache in dieſen Liedern ungemein lieblich. Der fromme Mann entſchuldigt ſich, daß er dergleichen Eitelkeiten anführe; bei mir hätte er ſich entſchuldigen mögen, daß er ihrer nicht mehrere angeführt.

XVII.

Den 26. April 1759.

Sechsunddreißigſter Brief.

Bald werden wir einen von unſern beſten alten Dichtern wieder unter uns aufleben ſehen. Zwei hieſige Gelehrte arbeiten an einer neuen Ausgabe des Logau. — Es kann leicht ſeyn, daß ich Ihnen hier einen ganz unbekannten Mann nenne. Dieſer Zeitverwandte und Landsmann des großen Opitz iſt, wie es ſcheint, nie nach Verdienſt geſchätzt worden, und noch ein halbes Jahrhundert hin, ſo wäre es vielleicht ganz um ihn geſchehen geweſen. Kaum, daß unſere neuen Kunſtrichter und Lehrer der Poeſie ſeinen Namen noch anführen; weiter führen ſie auch nichts von ihm an. Wie viel vortreffliche Beiſpiele aber hätten ſie nicht aus ihm entlehnen können! Und würden ſie es wohl unterlaſſen haben, wenn

ſie dergleichen bei ihm zu finden geglaubt hätten? Sie hatten ihn alſo nie geleſen; ſie wußten nicht, was an ihm war; und es wird ſie ohne Zweifel befremden, wenn ſie nun bald einen von unſern größten Dichtern in ihm werden erkennen müſſen.

Es iſt nur zu bedauern, daß ſich Logau bloß auf eine, und noch dazu gleich auf die kleinſte Dichtungsart eingeſchränkt hat! Denn er iſt wenig mehr als Epigrammatiſt. Doch in Anſehung der Menge von Sinngedichten der erſte unter allen, und einer von den erſten in Anſehung der Güte derſelben. Er hat deren im Jahr 1654 einen Band von nur 2000 drucken laſſen, und mehr als ein halbes Tauſend zugegeben. Nun ſetzen Sie — und für dieſe Berechnung kann ich allenfalls ſtehen, — daß ein Neuntheil davon vortrefflich, ein Neuntheil gut, und noch ein Neuntheil erträglich iſt; und ſagen Sie mir, ob er unter den guten Sinndichtern nicht wenigſtens der „Unerſchöpfliche“ genannt zu werden verdient?

Aber wie vortrefflich, werden Sie fragen, ſind denn die Stücke aus dem guten Neuntheil? — Einige Exempel werden es zeigen. Ich will aber dem ehrlichen Logau nichts vergeben wiſſen, wenn ich allenfalls nicht die beſten Exempel wählen ſollte.

Logau lebte in der unglücklichen Zeit des dreißigjährigen Krieges. Was Wunder alſo, wenn ein großer Theil ſeiner Sinngedichte den Krieg, und die ſchrecklichen Folgen deſſelben zum Inhalte hat? Hier ſchrieb der Dichter aus der Fülle ſeines Herzens, und es gelang ihm immer vortrefflich. Sehen Sie nur!

1) Der verfochtene Krieg.

Mars braucht keinen Advocaten,
Der ihm ausführt ſeine Thaten.
Keinem hat er was genommen,
Wo er nichts bei ihm bekommen;

Keinem hat er was geſtohlen,
Denn er nahm es unverhohlen;
Keinen hat er je geſchlagen,
Der ſich ließ bei Zeiten jagen;
Was er von der Straße klaubet,
Iſt gefunden, nicht geraubet;
Haus, Hof, Scheun und Schopf geleeret,
Heißt ein Stücke Brod begehret;
Stadt, Land, Menſch und Vieh vernichten
Heißt des Herren Dienſt verrichten;
Huren, ſaufen, ſpielen, fluchen,
Heißt dem Muth Erfriſchung ſuchen;
Endlich dann zum Teufel fahren,
Heißt — den Engeln Müh' erſparen.

Des Krieges Raubſucht.

Als Venus wollte Mars in ihre Liebe bringen,
Hat ſie ihn blank und bloß am beſten können zwingen.
Denn wär' ſie, wie ſie pflegt, im theuern Schmuck geblieben
Hätt' er ſie dürfen mehr berauben, als beliehen.

Krieg und Hunger.

Krieg und Hunger, Kriegs Genoß,
Sind zwei ungezogne Brüder,
Die durch ihres Fußes Stoß
Treten, was nur ſtehet, nieder.
Jener führet dieſen an;
Wenn mit Morden, Rauben, Brennen
Jener ſchon genug gethan,
Lernt man dieſen erſt recht kennen;

Denn er iſt ſo raſend kühn,
So ergrimmt und ſo vermeſſen,
Daß er, wenn ſonſt alles hin,
Auch den Bruder pflegt zu freſſen.

4) Eine Heldenthat.

O That, die nie die Welt, dieweil ſie ſteht, geſehen!
O That, die, weil die Welt wird ſteh'n, nie wird geſchehen!
O That, die Welt in Erz und Zedern billig ſchreibt,
Und, wie ſie immer kann, dem Alter einverleibt!
O That, von der hinfort die allerkühnſten Helden,
Was ihre Fauſt gethan, ſich ſchämen zu vermelden!
Vor der Achilles ſtarrt, vor der auch Hektor ſtutzt,
Und Herkules nicht mehr auf ſeine Keule trutzt!
Hört! ſeht! und ſteigt empor! Macht alle Löcher weiter!
Dort ziehen Helden her, dort jagen dreißig Reiter,
Die greifen kühnlich an — ein wüſtes Gärtnerhaus
Und ſchmeißen Ofen ein, und ſchlagen Fenſter aus.

5) Vereinigung zwiſchen Jupiter und Mars.

Es that mir jüngſt ein Freund vom Helikon zu wiſſen,
Daß Jupiter mit Mars wollt' einen Frieden ſchließen,
Wenn Mars hinfort nicht mehr bei ſeinen Lebenstagen,
Nach Himmel und nach dem, was himmliſch iſt, will fragen:
Will Jupiter dahin ſich bindlich dann erklären,
Dem Mars, noch nebſt der Welt, die Hölle zu gewähren.

Verzeihen Sie, Dichter und Soldat, es immer dem unſoldatiſchen Dichter, wenn er etwa die ſchlimme Seite des Krieges und der Krieger allzuſehr übertrieben hätte. Seine

Uebertreibungen ſind ja ſo witzig! — Aber ſo witzig Logau iſt, ſo zärtlich, ſo fein, ſo naiv, ſo galant kann er auch ſeyn!

Frage.

Wie willſt du weiße Lilien zu rothen Roſen machen?
Küß eine weiße Galathee: ſie wird erröthend lachen.

Ueber das Fieber einer fürſtlichen Perſon.

Unſre Fürſtin lieget krank. Venus hat ihr dieß beſtellt,
Die, ſo lange jene blaß, ſich für ſchön nun wieder hält.

Grabſchrift eines lieben Ehegenoſſen.

Leſer, ſteh! Erbarme dich dieſes bittern Falles!
Außer Gott, war in der Welt, was hier liegt, mir Alles.

Ein junges Mädchen und ein alter Greis.

Ein guter Morgen ward gebracht zu einer guten Nacht,
Die aber keine gute Nacht hat gutem Morgen bracht.

Und was kann anakreontiſcher ſeyn, als folgende allerliebſte Tändeleien?

Von einer Biene.

Phyllis ſchlief: ein Bienlein kam,
Saß auf ihren Mund, und nahm
Honig, oder was es war,
Koridon, dir zur Gefahr!
Denn ſie kam von ihr auf dich,
Gab dir einen bittern Stich.
Ei wie recht! Du fauler Mann,
Sollteſt thun, was ſie gethan.

Von einer Fliege.

Eine Fliege war ſo kühn,
Setzte ſich vermeſſen hin
Auf des ſüßen Mündleins Roth;
Chloris ſchlug, und ſchlug ſie todt.
Florus ſprach: o wenn nur ich
Dürfte dieß erkühnen mich:
Dieſer Schlag, hielt ich dafür,
Diente mehr, als ſchadte mir.

Noch ſind ein großer Theil von Logaus Sinngedichten zwar weiter nichts, als moraliſche Sprüche, aber mit einer meiſterhaften Kürze, und ſelten ohne eine ſinnreiche Wendung ausgedrückt. Z. E.

Der Tugend Lohn.

Durch Ehr' und reichen Lohn kann Tapferkeit erwachen;
Doch Ehr' und reicher Lohn kann Tapferkeit nicht machen.

Reichthum.

Eines Ungerechten Erb', oder ſelbſt ein ſolcher Mann,
Oder beides auch zugleich iſt, wer Reichthum ſammeln kann.

Ein unruhiges Gemüth.

Ein Mühlſtein und ein Menſchenherz wird ſtets herumgetrieben;
Wo beides nichts zu reiben hat, wird beides ſelbſt zerrieben.

Verleumdung.

Wenn man eine Wunde haut, ſieht man eher Blut als Wunde:
Ungunſt merkt man bald bei Hof, aber nicht aus was für Grunde.

Ich werde Ihnen von der neuen Ausgabe dieſes Dichters mehr ſagen, ſobald ſie wird zu haben ſeyn.

XIX.

Den 10. Mai 1759.

Neununddreißigſter Brief.

Ich muß Ihnen von einem Werke Nachricht geben, das bereits 1757 in Baſel herausgekommen, hier aber wenig bekannt geworden iſt. Der Titel heißt: „Vier auserleſene Meiſterſtücke ſo vieler engliſchen Dichter: als, Priors Salomon, Popens Meſſias, Youngs jüngſter Tag, Glovers Leonidas. Welchem annoch beigefügt ſind, Popens Verſuch von dem Menſchen, und deſſelben Hirtengedichte. Alles, ſeiner Vortrefflichkeit wegen, aus der Urſprache in deutſchen herametriſchen Verſen überſetzt."

Priors Salomon iſt von dieſen Meiſterſtücken das einzige, welches hier zum erſtenmale in unſerer Sprache erſcheint; die übrigen alle haben wir ſchon längſt verſchiedentlich überſetzt leſen können. Zwar nur in Proſa; aber ſind ſchweizeriſche Hexameter nicht auch Proſa.

Prior iſt einer von den Lieblingsdichtern der großen Welt, in der er ſelbſt keine geringe Rolle bei ſeinem Leben ſpielte, ob ihn gleich ſeine Geburt zu den niedrigſten Geſchäften verdammt zu haben ſchien. Kein engliſcher Dichter übertrifft ihn an Reinigkeit der Sprache, an Wohlklang, an leichtem Witze, an naiver Zärtlichkeit. Unſer Hagedorn hat ihn oft glücklich nachgeahmt; und ihn hätte ich wohl das „Nußbraune Mädchen" mögen nacherzählen hören.

Aber eben dieſer luſtige, verliebte Prior iſt auch der

Verfasser eines sehr ernsthaften Werkes. Die edeln Bilder, die tiefsinnigen Anmerkungen über der Menschen Thun und Lassen, und die vortrefflichen Lebensregeln, die man in den „Sprüchen," in dem „Prediger" und in den übrigen Büchern antrifft, welche gemeiniglich dem Salomon zugeschrieben werden, hatten ihn gerührt, und er glaubte den Stoff zu einer weit bessern Gattung von Gedichten darin zu finden, als jemals die griechische, lateinische, oder irgend eine neuere Sprache hervorgebracht hat. Er nahm sich daher vor, aus diesem unerschöpflichen Schatze, der, für alle Ordnung zu groß, in einer prächtigen Verwirrung über einander gehäuft liegt, diejenigen Anmerkungen und Sprüche zu sammeln und auszuführen, welche den großen Satz zu beweisen dienen, den sich der „Prediger" gleich Anfangs zum Grunde legt: Es ist alles ganz eitel!

Und hieraus entstand sein „Salomon;" ein Gedicht, in welchem der Held desselben beständig das Wort führt. Die Materie sonderte sich von selbst in drei Theile ab, woraus der Dichter so viel Bücher machte. In dem ersten wird die Eitelkeit unserer Erkenntniß, in dem zweiten die Eitelkeit der Wollüste, und in dem dritten die Eitelkeit der Macht und Größe gezeigt.

Mehr braucht es nicht, Ihnen dieses Gedicht wieder ins Gedächtniß zu bringen, welches Sie ohne Zweifel einmal werden gelesen haben, aber auch wohl schwerlich mehr als einmal. Prior ist hier nicht in seiner Sphäre. Sein Salomon ist nicht der spruchreiche Zweifler mehr, der uns so viel zu denken giebt; er ist zu einem geschwätzigen Homileten geworden, der uns überall alles sagen will. Auch hat der Dichter nicht im geringsten die orientalische Denkungsart anzunehmen gewußt; sein weiser Hebräer spricht wie ein sophistischer Grieche. —

Doch Sie werden nicht sowohl mein Urtheil über das Original, als über die Uebersetzung zu wissen verlangen. Man muß, überhaupt zu reden, den Uebersetzungen, die uns aus der Schweiz kommen, das Lob lassen, daß sie treuer und richtiger sind als andere. Sie sind auch ungemein reich an guten nachdrücklichen Wörtern, an körnichten Redensarten. Aber bei dem allen sind sie unangenehm zu lesen, weil selten eine Periode ihre gehörige Rundung und die Deutlichkeit hat, die sie durch die natürliche Ordnung ihrer Glieder erhalten muß. Daß aber der Hexameter ihnen zur Vermeidung dieses Fehlers nichts hilft, mögen Sie aus folgender Probe sehen; es ist der Anfang des ganzen Gedichts.

Kommt, ihr Kinder der Menschen, in geziemender Andacht,
Hört, was der Prediger spricht, und glaubet euerem Freunde,
Den die ernsthafte Muse mit den Gedanken begeistert,
Alles sey eitel, was wir thun, und was wir gedenken:
Daß wir in dieser Pilgrimschaft von siebenzig Jahren,
Ueber gefährliche Felsen und durch Thäler der Thränen
Stets getrieben, in der wilden Irre herumgehn,
Durch die Arbeit ermüdet, und das Ende doch fürchtend;
Daß wir alle von Mutterleibe an, sonst von nichts wissen,
Als von Thorheit, Leidenschaft, Arbeit, Unruh und Sorgen;
Daß uns erst bei dem herannahenden Tode die Wahrheit
Deutlich seyn wird, von welcher ich nunmehr tiefsinnig singe:
Wir geh'n nach falschen Freuden, und leiden wirkliche Uebel.

Ich will den sehen, der diese Periode gehörig construiren und interpunctiren kann. Wo kommt z. E. in der vierten Zeile das daß her? Wenn es mit dem vorhergehenden binden sollte, hätte es in der dritten Zeile heißen müssen: daß alles eitel sey; und alsdann würden die übrigen daß natürlich auf einander folgen.

Was die Hexameter selbst anbelangt, so können leicht keine nachlässigern in der Welt seyn. Es ist, als ob sich der Verfasser das ausdrückliche Gesetz gemacht hätte, den männlichen Abschnitt nicht ein einzigesmal zu beobachten. Er geht durch alle mögliche Veränderungen der Cranfion, und nur in die einzige wohlklingende fällt er nie anders, als von ungefähr und mit einem Fehler. Ich will eine Stelle aus der Rede der Aegyptierin, im zweiten Buche, zum Exempel anführen. Ich wähle diese Stelle, um Sie zugleich an eine von den malerischesten Phantasien wieder zu erinnern, die ich jemals bei einem Dichter gelesen habe. Die schöne Sklavin weigert sich die Liebe des Salomo anzunehmen, und sagt unter andern:

Diese Künste selbst werden dir hier nicht gelingen;
Ich bin seit langem eines andern Liebe bestimmet.
Jenseit den grausamen Gränzen des Landes, das dir gehorchet,
Schon in meinem Lande schwur ich einem Geliebten,
Der mir gleich ist, Treue zu; und er schwur mir ein gleiches:
Und wir glaubten freudig, daß wir die Wahrheit geschworen.
Unsere beiderseitigen Worte fuhren gen Himmel;
Die geschäftigen Engel legten sie in die Wagschalen,
Fanden sie gültig, schlugen freudig die Flügel, und schrieben,
Was wir feierlich gesprochen, in die ewige Rolle.

Der einzige zweite Vers hat den gefälligen Abschnitt, den Virgil unter neun Versen gewiß immer achtmal beobachtet; aber wie hat er ihn?

Ich bin | seit lan | gem

Und dergleichen grobe Verstoßungen wider die Quantität sind in allen Zeilen.

Doch erlauben Sie mir, Ihnen auch durch eine Vergleichung zu zeigen, wie wässrig, matt, weitschweifig überhaupt

die Sprache dieſes Hexametriſten iſt. Ich will die vortreffliche proſaiſche Ueberſetzung, die uns Herr Ebert von dem Leonidas [1] gegeben hat, dazu brauchen. Ich bleibe bei der erſten der beſten Seite ſtehen, ſo wie das Buch auffallen will. — Es iſt die Rede des Leonidas, nachdem Agis den Ausſpruch des Delphiſchen Phöbus der Verſammlung eröffnet hatte, daß die Perſer ſiegen würden, wo nicht ein König, der vom Herkules abſtamme, Lacedämon durch ſeinen Tod mit Trauern erfülle.

„Woher dieſes Erſtaunen auf jedem Geſichte, ihr Männer von Sparta? Zeuget der Name des Todes dieſe Furcht und Verwunderung? O meine Freunde! Warum arbeiten wir durch die ſteilen Wege, welche zur Tugend leiten? Fruchtlos wäre die Arbeit, der entfernte Gipfel wäre von menſchlichen Füßen nicht zu erreichen, wenn die Furcht des Todes unſere Reiſe unterbrechen könnte. Aber vergebens nimmt er ſeine finſterſten Runzeln und Schrecken an, um die Feſtigkeit einer Seele zu erſchüttern, welche weiß, daß ein Leben, dem die Tugend mangelt, Mühſeligkeit und Elend iſt; daß ſelbſt die Tugend trauert, wenn ihr die Freiheit mangelt, und nach der Glückſeligkeit vergebens herumſieht. Sprich alſo, o Sparta, und fordere mein Leben; mein Herz jauchzt deinem Rufe entgegen, und lächelt das rühmliche Schickſal an. Mit Ruhm zu leben erlauben die Götter vielen, aber mit gleichem Glanze zu ſterben, das iſt ein Glück, welches der Himmel von allen den beſten Gütern des Geſchicks ausliest, und mit ſparender Hand nur wenigen ſchenkt."

Das war Proſa, und nun hören Sie Poeſie!

Warum ſitzt denn nun das Schrecken auf jedem Geſichte,
O ihr Männer von Sparta! Kann der Name des Todes,

[1] Im erſten Stücke der Sammlung vermiſchter Schriften.

Solche Furcht und Wunder erwecken? O theuerſte Freunde!
Warum bringt ihr euch mühſam durch die beſchwerlichen Pfade,
Die zur Tugend führen? Umſonſt wäre die Arbeit,
Und der entfernte Gipfel wäre für menſchliche Füße
Allzu ſehr erhaben, wenn die Furcht vor dem Tode
Uns den Durchgang verſagte. Nein, er bedient ſich vergeblich
Seines grimmigen Anblicks, ſeiner ſchwärzeſten Schrecken,
Um ein Herz in Kleinmuth zu ſetzen, dem es bekannt iſt,
Daß die Tugend weine, wenn die Freiheit dahin iſt,
Als um eine Sache, die ſie einzig beglücket.
Rede denn frei, o Sparta! ſprich, und fordre mein Leben
Ja mein frohes Herz giebt es willig, wenn du es forderſt,
Und wünſcht einen herrlichen Tod. Mit Ruhm zu leben,
Haben die Götter vielen gewähret; rühmlich zu ſterben
Iſt ein edlerer Segen; aus der Fülle der Gnaden,
Die das Schickſal beſitzet, hat ihn der Himmel gewählet;
Er iſt ſparſam damit, und hat ihn nicht vielen gegeben.

Man ſollte darauf ſchwören, der Schweizer habe die Ebert'ſche Ueberſetzung vor ſich gehabt, und mit Fleiß alle nachdrückliche Wörter, alle kürzern und edlern Wendungen verändert, um ein Beiſpiel von dem Gegentheile deſſen, was ich oben von den ſchweizeriſchen Ueberſetzungen überhaupt gerühmt habe, zu geben. Welches ſpricht die Proſa, und welches die Poeſie? „Warum ſitzt denn nun das Schrecken," oder „Woher dieſes Erſtaunen?" „Sich durch beſchwerliche Pfade mühſam bringen," oder „ſich durcharbeiten?"

Nein, wahrlich nein, ſolche Hexameter meint der Vorredner zu der Ueberſetzung des verlorenen Paradieſes nicht, wenn er ſagt, daß man jenes groſſe Gedicht noch erſt in der vollen Pracht des deutſchen Hexameters überſetzen müſſe, um es dem Grade der Vollkommenheit, den es in ſeiner

urſprünglichen Sprache hat, ſo viel als möglich zu nähern. Denn von allen den Freiheiten, die man ſich, wie er glaubt, in dieſer Versart nehmen dürfte, vornehmlich in der Nachahmung fremder Mundarten, in anſtändigern Verſetzungen der Wortfügung, in dem Gebrauche alter Machtwörter, in morgenländiſchen Metaphern, und andern dergleichen Erhebungen der Sprache, von allen dieſen Freiheiten, ſage ich, hat unſer Ueberſetzer keine einzige gebraucht. Und doch führt er dieſe nämliche Stelle des gedachten Vorredners gleichſam zu ſeiner Vertheidigung an.

Wozu hat er ſich nun alſo die Mühe genommen, Gedichte, welche bereits in Proſa recht gut überſetzt ſind, noch einmal in Verſe zu überſetzen, die weit ſchlechter als ſchlechte Proſa ſind? Er fragt zwar auf dem Titelblatte:

Dic mihi quid melius desidiosus agam?

Aber hat er die Antwort auf dieſe Frage niemals bei dem Horaz geleſen? Quiescas!

Und nun habe ich Ihnen noch von dem Seltſamſten an dieſem Werke etwas zu ſagen. Sein Verfaſſer muß ſich in die Hexameter außerordentlich verliebt haben, denn er hat ſeine Zueignungsſchrift ſogar in engliſchen Hexametern abgefaßt. Wollen Sie nicht einige davon leſen?

Yes, the Man confin'd to books in the eyes of the worldling
Seems a creature unable of recreation and pleasure,
Through himself bereft of all the social blessings,
And unworthy of the providential kindness etc.

Sollte ein gebohrner Engländer nicht ſchon mehr als einmal gefragt haben: Was heißt das? Es gehört wirklich eine rare Stirne dazu, in einer fremden Sprache, die man nicht vollkommen verſteht, Verſe zu machen. In einer todten mag es noch hingehen; denn eine todte verſteht niemand

vollkommen mehr; aber in einer lebendigen, wo mich ein jeder, deſſen Mutterſprache es iſt, auslachen kann, — das iſt mir zu unbegreiflich.

Daß unterdeſſen Herr Simon Grynäus (denn ſo heißt unſer hexametriſcher Ueberſetzer, wie man aus der Unterſchrift ſeiner Zueignung ſieht), nur nicht etwa gar glaubt, daß er der erſte ſey, welcher engliſche Hexameter gemacht hat. Er iſt nur der erſte, welcher ſie, ſo wie die deutſchen, ohne alle Regeln, ja allen ſchon angenommenen Regeln zum Trotze gemacht hat.

Philipp Sidney, unter der Regierung der Königin Eliſabeth, wagte es bereits in ſeinem „Arcadien“ Hexameter und Pentameter, und ſapphiſche Oden in ſeiner Sprache zu machen. Und noch vor einige zwanzig Jahren hat ein Ungenannter einen neuen Verſuch gethan, die alten Sylbenmaaße im Engliſchen einzuführen.[1] Unter den proſodiſchen Regeln, die er dabei beobachtet hat, iſt unter andern auch die Poſition, und er macht alle Selbſtlauter lang, auf welche zwei oder mehr Mitlauter folgen; wenige Fälle ausgenommen, z. E. wo ſie auch im Lateiniſchen kurz ſeyn können, wo der zweite Mitlauter ein y iſt, wo es nicht zwei verſchiedene Mitlauter ſind, ſondern ebenderſelbe nur doppelt ſteht ꝛc.

So viel ich, als ein Deutſcher, von dieſem neuen Verſuche urtheilen kann, iſt er vortrefflich gelungen. Ich habe keinen einzigen Vers darin wahrgenommen, der ſich auf mehr als eine Weiſe ſcandiren ließe, und ich glaube, wir könnten ſtolz darauf ſeyn, wenn wir viele ſo gute deutſche Hexameter

[1] An Introduction of the ancient Greek and Latin Measures into British Poetry; attempted in the following Pieces, viz. a Translation of Virgils first Eclogue; a Translation of Virgils fourth Eclogue; Jacob and Rachel, a pastoral etc. London 1737. 8.

hätten. Erlauben Sie mir zu verſuchen, ob ich den Anfang der vierten Ekloge des Virgils, die auch mit darin überſetzt iſt, noch gut im Gedächtniße habe:

Sicilian Muses to a Strain more noble ascend we!
Woods and low Tamarisks delight not every fancy.
Groves if we sing of, those Groves be worthy a Consul.
Now is the last Epoch of song Cumæan arrived:
A new and wondrous series of Things is arising.
Now is the bright Virgin, now Saturns Scepter returning.
Now is a new Progeny sent down from lofty Olympus.
The Babe's Birth only, through whom, over Earth universal
This Iron age ending shall burnish into a golden.
Chaste Lucina favour! etc.

XX.

Den 17. Mai 1759.

Vierzigſter Brief.

Und wie kam es gleichwohl, fragen Sie, daß dieſe wiederholten Verſuche, die alten griechiſchen Sylbenmaaße in die brittiſche Poeſie einzuführen, fruchtlos blieben, und der prächtige Hexameter die zehnſylbigen reimloſen Jamben nicht verdrängen konnte? Dürfen wir hoffen, ſetzen Sie hinzu, daß die ähnlichen Verſuche unſerer Deutſchen von beſſerer Wirkung ſeyn werden?

Es iſt ſchwer eine Neuerung durch ſie ſelbſt beliebt zu machen, und das Publicum läßt ſich in dergleichen Fällen lieber überſchleichen, als überreden. Hätte Milton den Hexameter zu ſeinem „verlornen Paradieſe“ gewählt, ſo würde er längſt der Lieblingsvers der Nation geworden ſeyn, wenn

der Dichter auch nicht das geringste zu seiner Anpreisung gesagt hätte. Die innern Schönheiten des Gedichts würden die ungewohnte Versart so lange vertreten haben, bis sich das Ohr unmerklich an sie gewöhnt, und in dem, was es Anfangs nur duldete, endlich auch Wohlklang entdeckt hätte. Allein ein neues Metrum aus Gründen anpreisen wollen, und von dem möglichen Gebrauche desselben Muster geben, die außer diesem neuen Metrum selbst nichts vorzügliches haben, das heißt zu plump zu Werke gehen.

Umsonst würden also auch bei uns bald ein Omeis, bald ein Gottsched die Möglichkeit eines deutschen Hexameters erkannt und nach ihren Kräften Beispiele davon gegeben haben, wenn nicht andere Männer zugleich mit ins Spiel getreten wären, und der Sache nicht durch ihren kritischen Richterspruch, sondern durch ihren stillschweigenden Gebrauch den Ausschlag gegeben hätten. Der Verfasser des „Messias, und des „Frühlings“ schienen sich das Wort gegeben zu haben, und sie traten fast zu gleicher Zeit mit Werken in dieser Versart hervor, auf deren noch immer wachsenden Beifall ich allein die Hoffnung gründe, daß sich der deutsche Hexameter erhalten werde. Setzen Sie aber einmal, das Unglück hätte es gewollt, und der Verfasser des „Nimrods“ wäre jenen beiden Dichtern im Gebrauche desselben zuvorgekommen (wie er sich dessen auch in allem Ernste rühmt), würde er wohl einen einzigen Nachfolger bekommen haben, wenn seine Hexameter auch schon zehnmal richtiger und wohlklingender wären, als sie in der That nicht sind?

Aber was vermuthen Sie bei dem allen von dem Verfasser des Frühlings? Sollte man nicht glauben, er habe nach der Zeit seine neue Versart selbst gemißbilligt? Findet sich auch nur ein einziger Hexameter in seinen neuen

Gedichten? Und sein „Eiffides und Paches," — ich würde darauf geschworen haben, daß dieser in Hexametern seyn müßte.

Ich habe es wohl gedacht, daß ich nicht nöthig haben würde, Ihnen dieses letztere Werk[1] bekannt zu machen. Ihre Neugierde ist mir zuvorgekommen. Ich kann nun weiter nichts, als in das Lob, welches Sie ihm ertheilen, mit einstimmen. Es ist wahr, man wird schwerlich ein anderes Gedicht nennen können, in welchem so viele große und schreckliche Scenen in einem so engen Raum zusammengepreßt wären. Es würde einem geschickten Maler etwas leichtes seyn, es ganz so wie es ist, in eine Folge von Gemälden zu verwandeln. Der Dichter hat ihm alles vorgezeichnet. Das Titelkupfer ist ein Beweis davon, wo sich Herr Meil mit eben so vieler Kunst als Genauigkeit an die Worte zu halten gewußt hat:

Zuletzt setzt er den Bogen auf die Brust
Dem Flehenden, mit weggewandten Blick.

Und zu welchen vortrefflichen Schilderungen könnte im zweiten Gesange, die Löschung des Durstes und der Tod des Eiffides, so wie im dritten, der getreue Knecht unter dem Teppiche seines todten Herrn, Stoff geben! — Doch derjenigen poetischen Gemälde, die dem Dichter kein Künstler mit Linien und Farben nachbilden wird, sind noch weit mehrere. Als:

Wenn von Orkan gepeitscht, des Meeres Fluth,
Die mit den sinkenden Gewölken sich,
Hoch in der finstern Luft, zu mischen schien,
Gleich Berg und Felsen im Erdbeben, fällt,
Und wieder steigt und fällt, daß alles heult,

[1] Eiffides und Paches, in drei Gesängen, von dem Verfasser des Frühlings; Berlin bei Voß. 1769.

Und alles Donner wird, und ſchnell Neptun
Den mächtigen Trident mit ſtarkem Arm
Aus Waſſerbergen hebt; wie dann der Sturm
Verſtummt, die Flügel nicht mehr regt, und Meer
Und Himmel ruhig wird, daß Phöbus lacht,
Und jeder Strahl von ihm im Meere blitzt:
So ꝛc.

Oder:

Und vom Geſchrei der Stürmenden erklang
Des Himmels Bühne weit, wie ſie erklingt
Vom tauſendſtimmigen Sturmwinde, wie
Der Wald in Lybien ertönt, wenn Löw'
Und Tiger, und manch wüthend Thier ins Netz
Der ſchrei'nden Jäger fällt, und heult und brüllt.

Oder:

— Sein Roß war ſtolz wie er;
Es ſchien die Erde zu verachten, kaum
Berührt es ſie mit leichten Füßen, ſchnob,
Und wieherte zu der Trompete Klang,
Und forderte zum Kampf heraus, wie er.

Doch warum ſchreibe ich noch ab, was Sie vielleicht ſchon auswendig wiſſen? Kommen Sie; ich will Ihnen eine größere Freude machen! Ich beſitze, aus der gütigen Mittheilung eines Freundes, zwei noch ungedruckte Stücke dieſes Dichters, und dieſe will ich meinem Briefe beilegen. Das eine iſt gleichſam der Pendant zu dem Grabliede auf der 24ſten Seite ſeiner neuen Gedichte, und das andere iſt eine Hymne. — Hier würde Ihre Begierde nach der Beilage meinen Brief doch endigen, wenn ich ihn auch nicht ſelbſt geendigt hätte.

Geburtslied.

Weh dir, daß du geboren biſt!
Das große Narrenhaus, die Welt,
Erwartet dich zu deiner Qual.
Nicht Wiſſenſchaft, nicht Tugend iſt
Ein Bollwerk für der Bosheit Wuth,
Die dich beſtürmen wird. Verdienſt
Beleidiget die Majeſtät
Der Dummheit, und wird d'r gewiß,
(Im Fall du dir's einmal erwirbſt
Ein Kerkerwerth Verbrechen ſeyn
Der Schatten eines Fehlers wird
Bei hundert deiner Tugenden,
Der Läſtrung greulichſtes Geſchrei
Oft hinter dir erwecken. Wenn,
Voll edeln Zorns, du kühn die Stirn
Zum Läſterer kehrſt, iſt alles Ruh.
Ein Zeigefinger, der ſchon ſinkt,
Ein Nickkopf weiſ't dir kaum, was man
Begonnen. Schnell tönt hinter dir
Des Unſinns Stimme wiederum. —
Wenn du nicht wie ein Sturmwind ſprichſt
Nicht ſäuſt, wie da die Erde ſäuft,
Wo ſich das Meer in Strudeln dreht;
Wenn kein Erdbeben deinen Leib
Zu rütteln ſcheint, indem du zürnſt:
So mangelt's dir an Heldenmuth.
Und tanzeſt du den Phrynen nicht,
Von weiten, einen Reverenz:
So mangelt's dir an großer Welt.
Wenn du nicht ſpielſt, und viel gewinnſt

Bis der, mit dem du spielst, erwacht;
Wenn Wollust unter Rosen nicht
Dich in die gellen Arme schlingt:
So fehlt dir Witz! so fehlt dir Witz! —
Nichts, nichts als Thorheit wirst du seh'n
Und Unglück. Ganze Länder flieh'n,
Gejagt vom Feuermeer des Kriegs,
Vom bleichen Hunger und der Pest,
Des Kriegs Gesellen. Und die See
Ergießt sich wild; Verderben schwimmt
Auf ihren Wogen, und der Tod.
Ein unterird'scher Donner brüllt,
Die Erd' eröffnet ihren Schlund,
Begräbt in Flammen Feld und Wald,
Und was im Feld und Walde wohnt. —
Und fast kein tugendhafter Mann
Ist ohne Mißsucht, lahmen Fuß,
Und ohne Buckel oder Staar;
Ihn foltert Schwermuth, weil er lebt! —
Dieß alles wirst du seh'n und mehr.
Allein du wirst auch die Natur
Voll sanfter Schönheit seh'n. Das Meer,
Der Morgenröthe Spiegel, wird
Mit rothem Lichte dich erfreu'n,
Und rauschen dir Entzückung zu.
Und kühle Wälder werden dich
Verbergen, wenn die Sonne brennt,
In Nacht. Der Birken hangend Haar
Wird dich beschatten. Oft wirst du,
In blüh'nden Hecken eines Thals
Voll Ruh einhergeh'n, athmen Lust,

Und ſehen einen Schmetterling
Auf jeder Blüth', in bunter Pracht,
Und den Faſan im Klee, der dir
Denſelben Hals bald roth, bald braun,
Bald grün, im Glanz der Sonne zeigt.
Auch Wieſen werden dich erfreu'n,
Mit Regenbögen ausgeſchmückt,
Und in der Fluth ein Labyrinth
Von Blumen, und manch bunter Kranz,
Aus deſſen Mitte Phöbus Bild,
Voll Strahlen blitzt, und über dem
In holden Düften Zephyr ſchwärmt.
Die Lerche, die in Augen nicht,
Doch immer in den Ohren iſt,
Singt aus den Wolken Freud' herab,
Dir in die Bruſt. Auch Tugend iſt
Noch nicht verſchwunden aus der Welt,
Und Friedrich lebt, der ſie belohnt,
Und ſie iſt ſelbſt ihr reicher Lohn.
Mitleiden, Großmuth, Dankbarkeit,
Und Menſchenlieb' und Edelmuth
Wirkt Freud', und Freude nur iſt Glück.
Fühl Tugenden, ſo fühlſt du Glück! —
Und mancher Freund wird dich durch Witz
Und Liebe (wie mein * * mich)
Beſeligen, und ſeyn dein Troſt,
Wenn Falſchheit dein Verderben ſucht.
Laß Neid und niedre Raben ſchrei'n.
Und trinke du der Sonne Gluth,
Gleich einem Adler. Hülle dich
In deine Tugend, wenn es ſtürmt. —

Doch öfter lacht der Himmel dir;
Das Leben iſt mehr Luſt als Schmerz.
Wohl dir, daß du geboren biſt!

Hymne.

Groß iſt der Herr! die Himmel ohne Zahl
Sind ſeine Wohnungen,
Sein Wagen, Sturm und donnernde Gewölk,
Und Blitze ſein Geſpann.

Die Morgenröth' iſt nur ein Wiederſchein
Vom Saume ſeines Kleids
Und gegen ſeinen Glanz iſt Dämmerung
Der Sonne flammend Licht.

Er ſieht mit gnäd'gem Blick zur Erd' herab;
Sie grünet, blüht und lacht.
Er ſchilt; es fähret Feu'r von Felſen auf,
Und Meer und Himmel klagt.

Lobt den gewaltigen, den gnäd'gen Herrn,
Ihr Lichter ſeiner Burg,
Ihr Sonnenheere! Flammt zu ſeinem Ruhm!
Ihr Erden ſingt ſein Lob!

Erhebet ihn ihr Meere! Brauſt ſein Lob!
Ihr Flüſſe rauſchet es!
Es neige ſich der Cedern hohes Haupt,
Und jeder Wald für ihn!

Ihr Löwen brüllt zu ſeiner Ehr' im Hain!
Singt ihm, ihr Vögel! ſingt!
Seyd ſein Altar ihr Felſen, die er traf,
Eu'r Dampf ſey Weihrauch ihm!

Der Widerhall lob' ihn! Und die Natur
Sing' ihm ein froh Concert!

Und du, der Erden Herr, o Menſch! zerfließ
In Harmonien ganz!

Dich hat er, mehr als alles ſonſt, beglückt.
Er gab dir einen Geiſt,
Der durch den Bau des Ganzen dringt und kennt
Die Räder der Natur.

Erheb ihn hoch zu deiner Seligkeit!
Er braucht kein Lob zum Glück.
Die niedern Neigungen und Laſter flieh'n,
Wenn du zu ihm dich ſchwingſt.

Die Sonne ſteige nie aus rother Fluth,
Und ſinke nie darein,
Daß du nicht deine Stimm' vereinigſt mit
Der Stimme der Natur.

Lob ihn im Regen und in dürrer Zeit,
Im Sonnenſchein und Sturm!
Wenn's ſchneit, wenn Froſt aus Waſſer Brücken baut,
Und wenn die Erde grünt.

In Ueberſchwemmungen, in Krieg und Peſt
Trau ihm, und ſing ihm Lob!
Er ſorgt für dich, denn er erſchuf zum Glück
Das menſchliche Geſchlecht.

Und o wie liebreich ſorgt er auch für mich!
Statt Goldes und Ruhms giebt er
Vermögen mir die Wahrheit einzuſeh'n,
Und Freund' und Saitenſpiel.

Erhalte mir, o Herr! was du verleihſt;
Mehr brauch ich nicht zum Glück.
Durch heil'gen Schau'r will ich, ohnmächtig ſonſt,
Dich preiſen ewiglich!

In finſtern Wäldern will ich mich allein,
Mit dir beſchäftigen,
Und ſeufzen laut, und nach dem Himmel ſeh'n,
Der durch die Zweige blickt.

Und irren ans Geſtad des Meers, und dich
In jeder Woge ſeh'n,
Und hören dich im Sturm, bewundern in
Der Au' Tapeten dich.

Ich will entzückt auf Felſen klimmen, durch
Zerrißne Wolken ſeh'n,
Und ſuchen dich den Tag, bis mich die Nacht
In heil'ge Träume wiegt.

XXV.

Den 21. Juni 1759.

Dreiundvierzigſter Brief.

Der alte Logau iſt erſchienen; und ich eile, Ihnen mein Verſprechen zu halten. Er iſt in aller der Sauberkeit und Pracht erſchienen, die ein klaſſiſcher Schriftſteller verdient. Die Herausgeber ſind die Herren Ramler und Leſſing.

„Friedrich von Logau," ſagen ſie in ihrer Vorrede, „iſt mit allem Rechte ꝛc." (ſ. Band IV, S. 354.) ſich näher nach ihm zu erkundigen.

Sind Sie begierig, dieſen Meiſter und dieſen John näher zu kennen? Meiſter gab 1726 ein elendes Büchelchen heraus, unter dem Titel: „Anweiſung und Exempel, mehrentheils luſtiger und annehmlicher Epigrammatum, aus vielen Autoribus zuſammengeleſen." Und John ſchrieb einen Parnassum Silesiacum, sive Recensiones Poetarum Silesiacorum,

quotquot vel in patria vel in alia etiam lingua Musis litarunt, wovon die erſte Centurie 1728 herausgekommen. Beide gedenken zwar unſers Dichters, fertigen ihn aber ungemein kalt ab; und es iſt wahr, die Beiſpiele, die ſie aus ihm anführen, ſind ſehr deutliche Beweiſe von ihrem elenden Geſchmacke. John führt zum Exempel folgendes an:

Miſtjunker.

Ein zartes Mutterkind, das nie vom Haus entnommen,
Iſt einem Ochſen gleich, der nie vom Stall gekommen.

Und gleichwohl ſagt er: quæ quidem Epigrammata leporibus suis et salibus non destituuntur.

„Wir könnten, fahren die Herren Herausgeber fort, eine lange Reihe von Kunſtrichtern, von Lehrern der Poeſie, von Sammlern der gelehrten Geſchichte anführen, die alle ſeiner entweder gar nicht, oder mit merklichen Fehlern gedenken. Allein ꝛc.“ —

In dieſer Reihe würde ohne Zweifel auch Herr Profeſſor Gottſched ſeinen Platz finden. Dieſer Mann, der ſich mit ſeiner Kenntniß unſerer alten Dichter ſo breit macht, nennt ihn in dem Regiſter zu ſeiner Dichtkunſt Salomon Logau; eine ſeltſame Vermiſchung ſeines wahren und angenommenen Namens. Er hat auch nie ein Muſter aus ihm angeführt, welches er doch aus Opitzen, Flemmingen, Dachen, Tſcherningen und andern gethan hat. Deßgleichen würde das „Jöchersche allgemeine Gelehrtenlexikon“ hier eine Verbeſſerung erhalten können. Es ſagt nämlich von unſerm Logau: „Er hat den Ruhm und Beinamen des Schleſiſchen Peirescius erhalten, und Chriſt. Gryphii, ſeines vertrauten Freundes, Entwurf der Ritterorden wider deſſen Willen drucken laſſen.“ Allein dieſes iſt nicht von ihm, ſondern von ſeinem Sohne, dem Freiherrn Balthaſar Friedrich von Logau zu verſtehen.

Doch die Herausgeber haben ſolche Kleinigkeiten ihrer Mühe nicht werth geachtet. „Und wozu," ſagen ſie, „ſollten uns dieſe Beweiſe dienen, daß Logau unbekannt geweſen iſt? Ein jeder Leſer, der ihn nicht kennt, glaubt uns dieſes auch ohne Beweis." — Sie bringen demungeachtet im Vorbeigehen noch zwei Beweiſe an, die ihr Vorgeben außer allem Zweifel ſetzen. Der erſte iſt dieſer: Logau war ein Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft, in die er 1648 unter dem Namen des Verkleinernden aufgenommen ward; gleichwohl aber rechnet ihn der Sproſſende, in ſeiner Beſchreibung dieſer Geſellſchaft, unter diejenigen Glieder nicht, die ſich durch Schriften gezeigt haben. Der zweite Beweis iſt von „S. v. G. auferweckten Gedichten" hergenommen. Schon nämlich im Jahr 1702 bekam ein Ungenannter den Einfall, einen Auszug aus den Sinngedichten unſers Logau zu machen; und wenn er berechtigt war, dieſen Auszug „auferweckte Gedichte" zu nennen, ſo iſt es ja wohl unläugbar, daß ſie vorher ſchon begraben geweſen ſind. „Unterdeſſen," ſagen die Herausgeber, „iſt dieſer Ungenannte vielleicht Schuld, daß Logau noch tiefer in die Vergeſſenheit gerieth, und nunmehr mit Recht zu einer neuen Begrabung verdammt werden konnte." Es iſt unglaublich, welche Freiheit er ſich mit ſeinem Autor genommen hat; unter hundert Sinngedichten iſt nicht eines unverſtümmelt geblieben; und doch ſieht man meiſtentheils auch nicht die geringſte Urſache, warum er uns ſeine vermeinten Verbeſſerungen aufdringen wollen. Ich will einige Exempel davon anführen, denn ich weiß, Ihre Neugierde iſt größer, als der Eckel ſeyn kann, den ſie Ihnen verurſachen werden. „Die vier Hirtinnen" iſt eines von den feinſten Sinngedichten des Logau; wenn man ihm einige gezwungene Ausdrücke nehmen könnte, ſo würde es ein kleines Meiſterſtück ſeyn. Es lautet ſo:

Von vier Hirtinnen.

Chloris, Doris, Iris, Ciris, liebten Einen Hirten alle;
Ihn zu weisen mit dem Werke, daß er jeder wohlgefalle,
Krönte Chloris ihn mit Blumen; Doris bracht' ihm Honigschnitte;
Iris grüßet ihn mit Lächeln; Ciris faßt' ihn in die Mitte,
Küßte seinen Mundrubin. Ihm behagte nur das Küssen,
Und er überließ der Ciris Krone, Honig, und das Grüßen.

Aber welch ein plumpes, widerwärtiges Ding hat der Ungenannte daraus gemacht!

Chloris, Doris, Iris, Ciris, liebten Einen in die Wette;
Chloris krönte ihn mit Blumen; Doris gab ihm Honig ein;
Iris grüßte ihn mit Lachen; Ciris wollt' die Klügste seyn,
Sie behielt den Schäfer Thyrsis, denn sie führte ihn aufs Bette.

Solche Nichtswürdigkeiten kritisiren sich selbst. Ich darf die übrigen also bloß nur unter einander setzen.

Logau. **Weiberhüter.**

Ohne Noth wird die bewacht,
Die auf Unzucht nie gedacht.
Nur vergebens wird bewacht,
Die auf Unzucht hat gedacht.

Der Ungenannte.

Ohne Nutz wird die bewacht,
Die auf Geilheit ist bedacht;
Denn der kleinste Buhlerstich,
Ist für sie ein Dieterich.

Logau. **An einen Tyrannen.**

Friß die Schafe selbst: (eine gute List!)
So erfährst du nicht daß der Wolf sie frißt.

Der Ungenannte.

Die Schafe freſſen ſelbſt, iſt der Tyrannen Liſt.
Denn ſo vernimmt man nicht, daß ſie der Wolf auffrißt.

Logau. **Ein Rath wie der Feind zu ſchlagen.**

Man hat den Feind aufs Haupt geſchlagen;
Doch Fuß hat Haupt hinweg getragen:
Man ſchlag ihn, rath ich, auf den Fuß,
Damit er liegen bleiben muß.

Der Ungenannte.

Wenn man den Feind aufs Haupt geſchlagen,
So hat der Fuß ihn weggetragen:
Man ſchlag ihn lieber vor die Scheiben,
So muß er fein beliegen bleiben.

Und ſo ſind die Verbeſſerungen des Ungenannten alle. Daß er dabei gleich die allervortrefflichſten Stücke ſeines Dichters ganz überſehen und gar nicht gerettet hat, iſt ein Fehler, den man ſo einem Stümper kaum aufmutzen darf. Er hat ſeine Sammlung dafür mit Stücken von andern Verfaſſern bereichert, die überhaupt davon zu reden höchſt elend ſind; und ſelbſt diejenigen, die er von Canitzen und Beſſern eingerückt hat, ſind kaum mittelmäßig. Ein einziges habe ich darin entdeckt, welches ſo vortrefflich iſt, daß ich es unmöglich länger darin kann vergraben ſeyn laſſen. Es hat einen H. M. zum Verfaſſer; und wer mag wohl dieſer M. ſeyn? Ein Menantes iſt es gewiß nicht.

Beliſe und Thyrſis.

Beliſe ſtarb und ſprach im Scheiden:
Nun Thyrſis, nun verlaß ich dich!

Ich ſtürbe willig und mit Freuden,
Liebt' eine dich ſo ſehr als ich.
Ach, ſprach er, mag dich das betrüben?
Beliſe, nur dein Tod iſt ſchwer!
Kannſt du mich ſelbſt nicht länger lieben,
Bedarf ich keiner Liebe mehr.

Welchem von unſern neueſten zärtlichen Dichtern würde dieſes kleine Lied nicht Ehre machen? — O wahrhaftig, das ſchlechte Buch iſt rar, in welches ſich gar nichts gutes, auch nicht von ungefähr eingeſchlichen hätte! —

Doch wieder auf den Logau zu kommen. Von ſeinen Lebensumſtänden haben die Herren Herausgeber nur wenig entdecken können. Er war im Jahr 1604 geboren; er bekleidete die Stelle eines Canzleiraths bei dem Herzoge zu Liegnitz und Brieg, Ludewig dem Vierten, und ſtarb 1655. Sie erwähnen unter ſeinen Vorfahren des George von Logau auf Schlaupitz, eines der beſten lateiniſchen Dichters in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts. Auch unter ſeinen Nachkommen hätten ſie einen Dichter, und zwar einen deutſchen Dichter finden können, nämlich den Herrn Heinrich Wilhelm von Logau und Altendorf, welcher 1737 ein „Poetiſches Vergnügen" herausgab. Sie werden ihn auch ohne Zweifel gekannt, aber es nicht für anſtändig gehalten haben, neben einem ſo großen Ahnen, poetiſchen Andenkens, einen Enkel zu nennen, der weiter nichts als ein Reimer iſt.

Logau hatte Anfangs nur eine Sammlung von 200 Sinngedichten herausgegeben, die, wie er ſelbſt ſagt, wohl aufgenommen worden. Die Herausgeber vermuthen nicht unwahrſcheinlich, daß dieſes im Jahr 1638 müſſe geſchehen ſeyn. Sechzehn Jahr endlich darauf trat die vollſtändige Sammlung ans Licht, welche ſie bei ihrer Ausgabe zum Grunde gelegt

haben. — Und nun ſehen Sie; ihre Vermuthung iſt eingetroffen. Sie haben ſie nicht von Wort zu Wort abdrucken laſſen; denn dreitauſend fünfhundert und dreiundfunfzig Sinngedichte können unmöglich alle gut, alle aufbehalten zu werden, würdig ſeyn. Sie haben ihren Dichter auf ſein Drittheil herabgeſetzt, und hören Sie doch, was ſie dabei anmerken! „das iſt unter allen Nationen," ſagen ſie, „immer ein ſehr vortrefflicher Dichter, von deſſen Gedichten ein Drittheil gut iſt." — Der Ausſpruch iſt ſtrenge; aber ich glaube doch, er iſt wahr. Das ausgeſuchte Drittheil haben ſie alsdann in zwölf Bücher vertheilt, die durch ein paar dazu bequeme Sinngedichte zum Anfange und zum Schluſſe in ein ſcheinbares Ganze verbunden werden. Der Anfang des erſten z. E. iſt folgender:

Von meinem Buche.

Daß mein Buch, ſagt mir mein Muth,
Noch ganz böſe, noch ganz gut.
Kommen drüber arge Fliegen,
Bleibt gewiß Geſundes liegen,
Und das Faule findet man.
Kommen aber Bienen dran,
Wird das Faule leicht vermieden
Und Geſundes abgeſchieden.

Und der Schluß des zehnten:

An den Leſer.

Leſer, wie gefall ich dir? —
Leſer, wie gefällſt du mir?

Nach dem Inhalte oder dem Tone der Sinngedichte haben ſie ſich bei ihrer Abtheilung zwar nicht gerichtet; doch ſcheint es mir, als ob ſie es bei dem einzigen ſechſten Buche hätten thun

wollen. In dieſem nämlich hat faſt jedes Stück eine gewiſſe Feinheit, Naivetät, Zärtlichkeit, ja nicht ſelten Schalkhaftigkeit; und Logau erſcheint da ganz als unſer deutſcher Catull, wenn er nicht oft noch etwas beſſeres iſt. Urtheilen Sie ſelbſt.

Urſprung der Bienen.

Jungfern, habt ihr nicht vernommen,
Wo die Bienen hergekommen?
Oder habt ihr nicht erfahren,
Was der Venus widerfahren,
Da ſie den Adonis liebte,
Der ſie labt' und auch betrübte?
Wann im Schatten kühler Myrthen
Sie ſich kamen zu bewirthen;
Folgte nichts als lieblich Liebeln;
Folgte nichts als tückiſch Bübeln,
Wollten ohne ſüßes Küſſen
Nimmer keine Zeit vermiſſen;
Küßten eine lange Länge,
Küßten eine große Menge,
Küßten immer in die Wette,
Eines war des Andern Klette.
Bis es Venus ſo verfügte,
Die dieß Thun ſehr wohl vergnügte,
Daß die Geiſter, die ſie hauchten,
Immer blieben, nie verrauchten;
Daß die Küſſe Flügel nahmen,
Hin und her mit Heeren kamen,
Füllten alles Leer der Lüfte,
Wieſe, Thal, Berg, Wald, Feld, Klüfte,
Paarten ſich zum Küſſen immer,

Hielten ohne ſich ſich nimmer,
Saßen auf die Menſchentöchter,
Machten manches Mundgelächter,
Wenn ſie ſie mit Küſſen grüßten,
Wenn ſie ſie mit Grüßen küßten.
Aber Neid hat ſcheel geſehen;
Und Verhängniß ließ geſchehen,
Daß ein ſchäumend wilder Eber
Ward Adonis Todtengräber.
Venus, voller Zorn und Wüthen,
Hat gar ſchwerlich dieß erlitten.
Als ſie mehr nicht konnte ſchaffen,
Ging ſie, ließ zuſammenraffen
Aller dieſer Küſſe Schaaren,
Wo ſie zu bekommen waren,
Machte draus die Honigleute,
Daß ſie gäben ſüße Beute,
Daß ſie aber auch darneben
Einen ſcharfen Stachel gäben,
So wie ſie das Küſſen büßen
Und mit Leid erſetzen müſſen.
Sag' ich dieſes einem Tauben,
Wollt ihr Jungfern dieß nicht glauben:
Wünſch ich euch für ſolche Tücke,
Daß euch Küſſen nie erquicke!
Glaubt ihr's aber, o ſo ſchauet,
Daß ihr nicht dem Stachel trauet!

Welch eine glückliche Fiction! Mit wie viel kleinen Bildern ausgeziert! In welch einer ungekünſtelten, anſtändig tändelnden Sprache vorgetragen! Und auf welche ernſthafte Wahrheit angewandt! Hier ſind noch einige aus dieſem Buche.

Rückkunft vom Freunde, Ankunft zur Freundin.

Da, wo ich jetzo war, da war mir herzlich wohl,
Wohl wird mir wieder seyn, wohin ich kommen soll;
Gunst ohne Falsch war hier, dort ist Lieb' ohne List;
Hier ward ich sehr geehrt, dort werd' ich schön geküßt;
Beim Freunde war ich jetzt, zur Freundin komm ich nun;
Hier that der Tag mir Guts, dort wird die Nacht es thun.

Auf die Pulchra.

Dreierlei vergöttert dich: Daß du bist so wunderschön;
Und so wunderkeusch; und daß beide Ding' beisammen stehn.

An einen Bräutigam.

Wenn du die Braut ins Bette rufst, so wehrt sie sich beim Bitten;
Nicht bitte! denn sie hat schon selbst viel vom Verzug erlitten.

Ich will Ihnen unterdessen nicht einbilden, daß alle beibehaltene Stücke von gleichem Werthe sind. Die Herren Herausgeber erkennen es selbst; „aber genug," sagen sie, „daß in dem unbeträchtlichsten noch stets etwas zu finden seyn wird, warum es unserer Wahl werth gewesen. Ist es nicht allezeit Witz, so ist es doch allezeit ein guter und großer Sinn, ein poetisches Bild, ein starker Ausdruck, eine naive Wendung und dergleichen." — Und das muß man ihnen zugestehen! Der gute und große Sinn besonders macht eine Menge von Logaus Sinngedichten zu so vielen güldenen Sprüchen, die von allen Menschen ins Gedächtniß gefaßt zu werden verdienen.

Einfältiges Gebet.

Die Einfalt im Gebet ist großer Witz vor Gott;
Genug wer ihm vertraut und nennet bloß die Noth.

Freundschaft.

Alten Freund für neuen wandeln,
Heißt, für Früchte Blumen handeln.

Kurz, es ist nichts weniger, als eine Uebertreibung, wenn die Herausgeber sagen: „Es ist unwidersprechlich, daß wir in unserm Logau allein einen Martial, einen Catull und Dionysius Cato besitzen.“

Dritter Theil.

IV.

Den 26. Juli 1759.

Achtundvierzigster Brief.

Sie sollen befriedigt werden! — Die großen Lobsprüche, welche der „nordische Aufseher“ in so manchen öffentlichen Blättern erhalten hat, haben auch meine Neugierde gereizt. Ich habe ihn gelesen, ob ich mir es gleich sonst fast zum Gesetze gemacht habe, unsere wöchentliche Moralisten ungelesen zu lassen.

Kopenhagen hat bereits an dem „Fremden“ (einem Werke des sel. Herrn Professor Schlegels) eine dergleichen Schrift von sehr vorzüglichem Werthe aufzuweisen. Und nun kann es leicht kommen, daß der „nordische Aufseher“ ein allgemeines Vorurtheil für die deutschen Werke des Witzes, welche in Dänemark erscheinen, veranlassen hilft. Und würde dieses Vorurtheil auch so ganz ohne Grund seyn? — Wenn unsere besten Köpfe, ihr Glück nur einigermaßen zu machen, sich expatriiren müssen; wenn —

O ich will hiervon abbrechen, ehe ich recht anfange, ich möchte ſonſt alles darüber vergeſſen; Sie möchten, anſtatt eines Urtheils über eine ſchöne Schrift, Satyre über unſere Nation und Spott über die elende Denkungsart unſerer Großen zu leſen bekommen. Und was würde es helfen? —

Der „nordiſche Aufſeher“ hat mit dem 5ten Januar des Jahres 1758 angefangen, und hat ſich in der Fortſetzung weder an einen gewiſſen Tag, noch an eine gewiſſe Länge der einzelnen Stücke gebunden. Dieſe Freiheit hätten ſich billig alle ſeine Vorgänger erlauben ſollen. Sie würden dadurch nicht nur für ihre Blätter einen gewiſſen gefallenden Anſchein der Ungezwungenheit, ſondern auch viel weſentlichere Vortheile erhalten haben. Sie würden ihre Materien nicht ſo oft haben bald ausdehnen, bald zuſammenziehen, bald trennen dürfen; ſie hätten ſich gewiſſer Umſtände der Zeit zu gelegentlichen Betrachtungen beſſer bedienen können; ſie hätten bald hitziger, bald bequemlicher arbeiten können ꝛc.

Das ganze 1758ſte Jahr beſteht aus ſechzig Stücken, die einen anſehnlichen Band in klein Quart ausmachen. Der Herr Hofprediger Cramer hat ſich auf dem Titel als Herausgeber genannt. Wie viel Antheil er aber ſonſt daran habe; ob er der einzige, oder der vornehmſte Verfaſſer ſey; wer ſeine Mitarbeiter ſind: davon ſucht der Leſer vergebens einige nähere Nachricht. Er muß verſuchen, wie viel er davon aus dem Styl und der Art zu denken errathen kann.

Doch die wahren Verfaſſer jetzt aus den Gedanken zu laſſen, ſo giebt der „nordiſche Aufſeher“ vor, daß er ein Sohn des Neſtor Ironſide ſey, der ehemals das Amt eines Aufſehers der Sitten von Großbritannien übernahm, und mit allgemeinem Beifalle verwaltete. Er heiße Arthur Ironſide; ſeine Mutter ſey die Wittwe eines deutſchen Negocianten

geweſen, die ſeinen Vater noch in ſeinem 50ſten Jahre gegen die Liebe empfindlich gemacht habe; und vielleicht habe dieſer nur deßwegen von ihm geſchwiegen, um ſich nicht dieſer ſpäten Liebe wegen dem muthwilligen Witze der Spötter auszuſetzen. Ein beſonderes Schickſal habe ihn genöthigt ſein Vaterland zu verlaſſen, und er betrachte nun Dänemark als ſein zweites Vaterland, welchem er ohnedem, von ſeinen väterlichen Vorfahren her, eben ſo nahe als jenem angehöre; indem dieſe urſprünglich aus einem nordiſchen Geſchlechte abſtammten, welches mit dem Könige Knut nach England gekommen ſey, und durch ſeine Tapferkeit nicht wenig zu den Eroberungen deſſelben beigetragen habe. — Hierauf beſchreibt er, mit den eigenen Worten ſeines Vaters, die Pflichten eines moraliſchen Aufſehers, und ſagt: „Da ich ſchon in einem Alter bin, wo ich die Einſamkeit eines unbekannten und ruhigen Privatlebens nicht verlaſſen und in Geſchäften gebraucht zu werden ſuchen kann, ohne mich dem Verdachte auszuſetzen, daß ich mehr von einem meinen Jahren unanſtändigen Ehrgeize, als von einer uneigennützigen Begierde, meine Kräfte dem allgemeinen Beſten aufzuopfern, getrieben würde: So habe ich mich entſchloſſen, für mein zweites Vaterland zu thun, was mein Vater für England gethan hat.“

Auf zwei Puncte verſpricht er dabei ſeinen Fleiß beſonders zu wenden; auf die Erziehung der Jugend nämlich, und auf die Leitung derjenigen, welche ſich mit Leſung guter Schriften und mit den Wiſſenſchaften abgeben, ohne eigentlich ein Geſchäft aus ihrer Erlernung zu machen. Und er hat auch in der That, in Abſicht auf beides, in dieſem erſten Bande bereits ſchon vieles geleiſtet. — Seine feinſten Anmerkungen über die beſte Art der Erziehung, hat er in die Geſchichte ſeiner eigenen Erziehung gebracht, welche mehr als ein Stück einnimmt; in welcher aber vielleicht nicht alle Leſer die eckeln

Umschweife billigen möchten, mit welchen ihm sein Vater die ersten Gründe der Moral und geoffenbarten Religion beigebracht hat. Er erzählt z. E. als ihm sein Vater mit den Lehren der Nothwendigkeit und dem Daseyn eines Erlösers der Menschen und einer Genugthuung für sie, bekannt machen wollen, so habe er auch hier der Regel, von dem Leichten und Begreiflichen zu dem Schwerern fortzugehen, zu folgen gesucht, und sey einzig darauf bedacht gewesen, ihn Jesum erst bloß als einen frommen und ganz heiligen Mann, als einen zärtlichen Kinderfreund lieben zu lehren. Allein ich fürchte sehr, daß strenge Verehrer der Religion mit der gewaltsamen Ausdehnung dieser Regel nicht zufrieden seyn werden. Oder sie werden vielmehr nicht einmal zugeben, daß diese Regel hier beobachtet worden. Denn wenn diese Regel sagt, daß man in der Unterweisung von dem Leichten auf das Schwerere fortgehen müsse, so ist dieses Leichtere nicht für eine Verstümmlung, für eine Entkräftung der schweren Wahrheit, für eine solche Herabsetzung derselben anzusehen, daß sie das, was sie eigentlich seyn sollte, gar nicht mehr bleibt. Und darauf muß Nestor Ironside nicht gedacht haben, wenn er es nur ein Jahr lang dabei hat können bewenden lassen, den göttlichen Erlöser seinem Sohne bloß als einen Mann vorzustellen, den Gott „zur Belohnung seiner unschuldigen Jugend in seinem 30sten Jahre mit einer so großen Weisheit, als noch niemals einem Menschen gegeben worden, ausgerüstet, zum Lehrer aller Menschen verordnet, und zugleich mit der Kraft begabt habe, solche herrliche und außerordentliche Thaten zu thun, als sonst niemand außer ihm verrichten können.“ — Heißt das den geheimnißvollen Begriff eines ewigen Erlösers erleichtern? Es heißt ihn aufheben; es heißt einen ganz andern an dessen Statt setzen; es heißt, mit einem Worte, sein

Kind so lange zum Socinianer machen, bis es die orthodoxe Lehre fassen kann. Und wann kann es die fassen? In welchem Alter werden wir geschickter, dieses Geheimniß einzusehen, als wir es in unserer Kindheit sind? Und da es einmal ein Geheimniß ist, ist es nicht billiger, es gleich ganz der bereitwilligen Kindheit einzuflößen, als die Zeit der sich sträubenden Vernunft damit zu erwarten? — Diese Anmerkung im Vorbeigehen!

Was der „nordische Aufseher" zum Besten der unstudirten Liebhaber guter Schriften gethan hat, beläuft sich ungefähr auf sechs oder sieben neuere Autoren, aus welchen er, nach einer kurzen Beurtheilung, besonders merkwürdige und lehrreiche Stellen beibringt. So preist er z. E. in dem vierten und siebenten Stücke die Werke des Kanzlers Daguesseau an, und zwar mit diesem Zusatze: „Ich kann nicht schließen, ohne zur Ehre dieser Werke und zur Ehre fremder Sprachen zu wünschen, daß sie mit allen andern vortrefflichen Arbeiten des menschlichen Verstandes einem jeden Uebersetzer unbekannt bleiben mögen, der nur mit der Hand und nicht mit dem Kopfe, der, mit einem Worte alles zu sagen, nicht wie Ramler und Ebert unter den Deutschen, und nicht wie Lodde unter uns übersetzt." — In dem 13ten Stücke redet er von Youngs Nachtgedanken und Centaur. Was meinen Sie aber, ist es nicht ein wenig übertrieben, wenn er von diesem Dichter sagt: „Er ist ein Genie, das nicht allein weit über einen Milton erhoben ist, sondern auch unter den Menschen am nächsten an den Geist Davids und der Propheten gränzt ꝛc. Nach der Offenbarung, setzt er hinzu, kenne ich fast kein Buch, welches ich mehr liebte; kein Buch, welches die Kräfte meiner Seele auf eine edlere Art beschäftigte, als seine Nachtgedanken." — Die übrigen Schriftsteller, mit welchen er seine Leser unterhält, sind des Bischofs Buttlers Analogie der

natürlichen und geoffenbarten Religion; Heinrich Beaumonts moraliſche Schriften; des Hrn. Baſedow praktiſche Philoſophie für alle Stände; des Marquis von Mirabeau Freund des Menſchen; und ein ſehr wohlgerathenes Gedicht eines däniſchen Dichters, des Hrn. Tullin.

Dieſes letzte Gedicht führt den Titel: „Ein Maitag.“ Es iſt, ſagt der Aufſeher, zwar nur durch eine von den gewöhnlichen Gelegenheiten veranlaßt worden, die von unſern meiſten Dichtern beſungen zu werden pflegen; es hat aber doch ſo viel wahre poetiſche Schönheiten, daß es eine vorzügliche Aufmerkſamkeit verdient. Erfindung, Anlage, Einrichtung und Ausführung verrathen einen von der Natur begünſtigten Geiſt, der noch mehr erwarten läßt. — Dieſes Urtheil iſt keine Schmeichelei; denn die Strophen, welche er im Originale und in einer Ueberſetzung daraus anführt, ſind ſo vortrefflich, daß ich nicht weiß, ob wir Deutſche jemals ein ſolches Hochzeitgedicht gehabt haben. Schließen Sie einmal von dieſer einzigen Stelle auf das Uebrige:

Unerſchaffner Schöpfer, gnädig, weiſe, deſſen Liebe unumſchränkt iſt, der Du für jeden Sinn, damit man Dich erkennen möge, ein Paradies erſchaffen haſt, Du biſt alles und alles in Dir; überall ſieht man deinen Fußtapfen“ — —

„Du machſt den Sommer, den Winter, den Herbſt zu Predigern deiner Macht und Ehre. Aber der Frühling — was ſoll dieſer ſeyn? O Erſchaffer, er iſt ganz Ruhm. Er redet zu den tauben ungläubigen Haufen mit tauſend Zungen.“ — —

„Er iſt unter allen am meiſten Dir gleich; er erſchaffet, er bildet, er belebt, er erhält, er nähret, er giebt Kraft und Stärke; er iſt — er iſt beinahe Du ſelbſt. Wie wenig wiſſen von dieſer Freude die, welche in dem Dunſte und Staube

verſchloſſener Mauern, wenn die ganze Natur ruft: Komm! unter ſchweren Gedanken furchtſam lauern ꝛc.“

V.

Den 2. Auguſt 1759.

Neunundvierzigſter Brief.

Sie billigen die Anmerkung, die ich über die Methode des Neſtor Ironſide, ſeinen Sohn den Erlöſer kennen zu lehren, gemacht habe; und wundern ſich, wie der Aufſeher eine ſo heterodoxe Lehrart zur Nachahmung habe anpreiſen können. Aber wiſſen Sie denn nicht, daß jetzt ein guter Chriſt ganz etwas anderes zu ſeyn anfängt, als er noch vor dreißig, funfzig Jahren war. Die Orthodoxie iſt ein Geſpötte worden; man begnügt ſich mit einer lieblichen Quinteſſenz, die man aus dem Chriſtenthume gezogen hat, und weicht allem Verdachte der Freidenkerei aus, wenn man von der Religion überhaupt nur fein enthuſiaſtiſch zu ſchwatzen weiß. Behaupten Sie z. E., daß man ohne Religion kein rechtſchaffener Mann ſeyn könne; und man wird Sie von allen Glaubensartikeln denken und reden laſſen, wie Sie immer wollen. Haben Sie vollends die Klugheit, ſich gar nicht darüber auszulaſſen; alle ſie betreffende Streitigkeiten mit einer frommen Beſcheidenheit abzulehnen: o ſo ſind Sie vollends ein Chriſt, ein Gottesgelehrter, ſo völlig ohne Tadel, als ihn die feinere religiöſe Welt nur immer verlangen wird.

Auch der „nordiſche Aufſeher“ hat ein ganzes Stück dazu angewandt, ſich dieſe Miene der neumodiſchen Rechtgläubigkeit zu geben. Er behauptet mit einem entſcheidenden Tone, daß Rechtſchaffenheit ohne Religion widerſprechende Begriffe ſind; und beweiſt es durch — — durch weiter nichts,

als seinen entscheidenden Ton. Er sagt zwar mehr als einmal denn; aber sehen Sie selbst, wie bündig sein denn ist. „Denn sagt er, ein Mann, welcher sich mit Frömmigkeit brüstet, ohne ehrlich und gerecht gegen uns zu handeln, verdient mit dem Namen eines Heuchlers an seiner Stirne gezeichnet zu werden; und ein Mensch, welcher sich rühmt, daß er keine Pflicht der Rechtschaffenheit vernachlässige, ob er sich gleich von demjenigen befreit achtet, was man unter dem Namen der Frömmigkeit begreift, ist — — ein Lügner muß ich sagen, wenn ich nicht strenge, sondern nur gerecht urtheilen will; weil er selbst gesteht, kein rechtschaffener Mann gegen Gott zu seyn. Ist alle Rechtschaffenheit eine getreue und sorgfältige Uebereinstimmung seiner Thaten mit seinen Verhältnissen gegen andere, und wird eine solche Uebereinstimmung für nothwendig und schön erklärt: so kann sie nicht weniger nothwendig und rühmlich gegen Gott seyn, oder man müßte läugnen, daß der Mensch gegen das Wesen der Wesen in wichtigen Verhältnissen stünde." — — Was kann deutlicher in die Augen leuchten, als daß das Wort Religion in dem Satze ganz etwas anderes bedeutet, als er es in dem Beweise bedeuten läßt. In dem Satze heißt ein Mann ohne Religion ein Mann, der sich von der geoffenbarten Religion nicht überzeugen kann; der kein Christ ist; in dem Beweise aber ein Mann, der von gar keiner Religion wissen will. Dort ein Mann, der bei den Verhältnissen, die ihm die Vernunft zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpfe zeigt, stehen bleibt: hier ein Mann, der durchaus gar keine solche Verhältnisse annehmen will. Diese Verwirrung ist unwidersprechlich; und man muß sehr blödsinnig seyn, wenn man sich kann bereden lassen, daß das, was von dem einen dieser Personen wahr sey, auch von dem andern gelten müsse. Und können Sie glauben, daß der

„Aufseher" diesen Fechterstreich noch weiter treibt? Aus folgender Schilderung, die er von einem Manne ohne Religion macht, ist es klar. „Polidor, höre ich zuweilen sagen, ist zu bedauern, daß er kein Christ ist. Er denkt über die Religion bis zur Ausschweifung frei; sein Witz wird unerschöpflich, wenn er anfängt ihre Vertheidiger lächerlich zu machen; aber er ist ein ehrlicher Mann; er handelt rechtschaffen; man wird ihm keine einzige Ungerechtigkeit vorwerfen können ꝛc." — Aber mit Erlaubniß; diesem Polidor fehlt es nicht bloß an Religion: er ist ein Narr, dem es an gesunder Vernunft fehlt; und von diesem will ich es selbst gern glauben, daß alle seine Tugenden Tugenden des Temperaments sind. Denn muß er deßwegen, weil er sich von einer geoffenbarten Religion nicht überzeugen kann, muß er deßwegen darüber spotten? Muß er ihre Vertheidiger deßwegen lächerlich machen? — Welche Gradation: ein Mann der von keiner geoffenbarten Religion überzeugt ist; ein Mann, der gar keine Religion zugiebt; ein Mann, der über alle Religion spottet! Und ist es billig, alle diese Leute in eine Klasse zu werfen?

Das war also, gelinde zu urtheilen, eine Sophisterei! Und nun betrachten Sie seinen zweiten Grund, wo er das Wort Rechtschaffenheit in einem engern Verstande nimmt und es seinen Gegnern noch näher zu legen glaubt. „Allein, sagt er, wenn wir unter der Rechtschaffenheit auch nur die Pflichten der gesellschaftlichen Billigkeit und Gerechtigkeit verstehen wollten: so könnte doch vernünftiger Weise nicht vermuthet werden, daß ein Mann ohne Religion ein rechtschaffner Mann seyn würde. Eigennutz, Zorn, Eifersucht, Wollust, Rache und Stolz sind Leidenschaften, deren Anfälle jeder Mensch empfindet, und wer weiß nicht, wie gewaltig diese Leidenschaften sind? Entsagt nun ein Mensch der Religion;

entsagt er künftigen Belohnungen; entsagt er dem Wohlgefallen der Gottheit an seinen Handlungen, und ist seine Seele gegen die Schrecken ihrer Gerechtigkeit verhärtet: Was für eine Versicherung haben wir, daß er den strengen Gesetzen der Rechtschaffenheit gehorchen werde, wenn aufgebrachte mächtige Leidenschaften die Beleidigung derselben zu ihrer Befriedigung verlangen?" — Abermals die nämliche Sophisterei! Denn ist man denn schon ein Christ (diesen versteht der Aufseher unter dem Manne von Religion), wenn man künftige Belohnungen, einen Wohlgefallen der Gottheit an unsern Handlungen, und eine ewige Gerechtigkeit glaubt? Ich meine, es gehört noch mehr dazu. Und wer jenes läugnet, läugnet der bloß die geoffenbarte Religion? Aber dieses bei Seite gesetzt; sehen Sie nur, wie listig er die ganze Streitfrage zu verändern weiß. Er giebt es stillschweigend zu, daß ein Mann ohne Religion Bewegungsgründe, rechtschaffen zu handeln, haben könne; und fragt nur, was für eine Versicherung haben wir, daß er auch, wenn ihn heftige Leidenschaften bestürmen, wirklich so handeln werde, wo er nicht auch das und das glaubt? In dieser Frage aber liegt weiter nichts, als dieses: daß die geoffenbarte Religion die Bewegungsgründe, rechtschaffen zu handeln, vermehre. Und das ist wahr! Allein kommt es denn bei unsern Handlungen bloß auf die Vielheit der Bewegungsgründe an? Beruht nicht weit mehr auf der Intension derselben? Kann nicht ein einziger Bewegungsgrund, dem ich lange und ernstlich nachgedacht habe, eben so viel ausrichten, als zwanzig Bewegungsgründe, deren jedem ich nur den zwanzigsten Theil von jenem Nachdenken geschenkt habe? Und wenn auch ein Mensch alles glaubt, was ihm die Offenbarung zu glauben befiehlt, kann man nicht noch immer fragen, was für eine Versicherung haben wir, daß ihn

dennoch die Leidenschaften nicht verhindern werden, rechtschaffen zu handeln? Der „Aufseher“ hat diese Frage vorausgesehen; denn er fährt fort: „Allein von einem Manne, der wirklich Religion hat, und entschlossen ist, die Verbindlichkeiten zu erfüllen ꝛc.“ Und entschlossen ist! Gut! Diese Entschlossenheit kann aber auch die bloßen Gründe der Vernunft, rechtschaffen zu handeln, begleiten.

Da ich zugegeben, daß die geoffenbarte Religion, unsere Bewegungsgründe, rechtschaffen zu handeln, vermehre: so sehen Sie wohl, daß ich der Religion nichts vergeben will. Nur auch der Vernunft nichts! Die Religion hat weit höhere Absichten, als den rechtschaffenen Mann zu bilden. Sie setzt ihn voraus; und ihr Hauptzweck ist, den rechtschaffnen Mann zu höhern Einsichten zu erheben. Es ist wahr, diese höhern Einsichten können neue Bewegungsgründe, rechtschaffen zu handeln, werden, und werden es wirklich; aber folgt daraus, daß die andern Bewegungsgründe allezeit ohne Wirkung bleiben müssen? Daß es keine Redlichkeit giebt, als diese mit höhern Einsichten verbundene Redlichkeit?

Vermuthen Sie übrigens ja nicht, daß der „nordische Aufseher“ diese Behauptung, „wer kein Christ sey, könne auch kein ehrlicher Mann seyn,“ mit unsern Gottesgelehrten überhaupt gemein habe. Unsere Gottesgelehrten haben diese unbillige Strenge nie geäußert. Selbst das, was sie von den Tugenden der Heiden sagen, kommt ihr noch lange nicht bei. Sie läugnen nicht, daß dieser ihre Tugenden Tugenden sind; sie sagen bloß, daß ihnen die Eigenschaft fehle, welche sie allein Gott vorzüglich angenehm machen könne. Und will der „Aufseher“ dieses auch nur sagen; will er bloß sagen, daß alle Rechtschaffenheit, deren ein natürlicher Mensch fähig ist, ohne Glauben vor Gott nichts gelte: warum sagt er es nicht mit

deutlichen Worten; und warum enthält er ſich des Worts Glaube, auf welches alles dabei ankommt, ſo ſorgfältig?

Es ſind überhaupt alle ſeine theologiſchen Stücke von ganz ſonderbarem Schlage. Von einem einzigen laſſen Sie mich nur noch ein paar Worte ſagen. Von demjenigen nämlich, in welchem der Verfaſſer beſtimmen will, „welche von allen Arten, über das erſte Weſen zu denken die beſte ſey?“ Er nimmt deren drei an. „Die erſte ſagt er, iſt eine kalte, metaphyſiſche Art, die Gott beinahe nur als ein Object einer Wiſſenſchaft anſieht, und eben ſo unbewegt über ihn philoſophirt, als wenn ſie die Begriffe der Zeit oder des Raums entwickelte. Eine von ihren beſondern Unvollkommenheiten iſt dieſe, daß ſie in den Ketten irgend einer Methode einhergeht, welche ihr ſo lieb iſt, daß ſie jede freiere Erfindung einer über Gottes Größe entzückten Seele faſt ohne Unterſuchung verwirft ꝛc. Und weil wir durch dieſe Art von Gott zu denken, beinahe unfähig werden, uns zu der höhern, von der ich zuletzt reden werde, zu erheben, ſo müſſen wir auf unſerer Hut ſeyn, uns nicht daran zu gewöhnen. — Die zweite Art, fährt er fort, will ich die mittlere, oder um noch kürzer ſeyn zu können, Betrachtungen nennen. Die Betrachtungen verbinden eine freiere Ordnung mit gewiſſen ruhigen Empfindungen, und nur ſelten erheben ſie ſich zu einer Bewunderung Gottes ꝛc. — Die dritte endlich iſt, wenn die ganze Seele von dem, den ſie denkt (und wen denkt ſie?) ſo erfüllt iſt, daß alle ihre übrige Kräfte von der Anſtrengung ihres Denkens in eine ſolche Bewegung gebracht ſind, daß ſie zugleich und zu einem Endzweck wirken; wenn alle Arten von Zweifeln und Unruhen über die unbegreiflichen Wege Gottes ſich verlieren; wenn wir uns nicht enthalten können, unſer Nachdenken durch irgend eine kurze Ausrufung der Anbetung zu unterbrechen; wenn,

wofern wir darauf kämen, das, was wir denken, durch Worte auszudrücken, die Sprache zu wenige und schwache Worte dazu haben würde; wenn wir endlich mit der allertiefsten Unterwerfung eine Liebe verbinden, die mit völliger Zuversicht glaubt, daß wir Gott lieben können, und daß wir ihn lieben dürfen."

Und diese letzte Art über Gott zu denken, wie Sie leicht errathen können, ist es, welche der Verfasser allen andern vorzieht. Aber was hat er uns damit neues gesagt? — Doch wirklich ist etwas neues darin. Dieses nämlich, daß er das denken nennt, was andere ehrliche Leute empfinden heißen. Seine dritte Art über Gott zu denken, ist ein Stand der Empfindung, mit welchem nichts als undeutliche Vorstellungen verbunden sind, die den Namen des Denkens nicht verdienen. Denn überlegen Sie nur, was bei einem solchen Stande in unsrer Seele vorgeht, so werden Sie finden, daß diese Art über Gott zu denken, nothwendig die schlechteste Art zu denken seyn muß. Als diese ist sie von gar keinem Werthe; als das aber, was sie wirklich ist, von einem desto größern. Bei der kalten Speculation geht die Seele von einem deutlichen Begriffe zu dem andern fort; alle Empfindung, die damit verbunden ist, ist die Empfindung ihrer Mühe, ihrer Anstrengung; eine Empfindung, die ihr nur dadurch nicht ganz unangenehm ist, weil sie die Wirksamkeit ihrer Kräfte dabei fühlt. Die Speculation ist also das Mittel gar nicht, aus dem Gegenstande selbst Vergnügen zu schöpfen. Will ich dieses, so müssen alle deutliche Begriffe, die ich mir durch die Speculation von den verschiedenen Theilen meines Gegenstandes gemacht habe, in eine gewisse Entfernung zurückweichen, in welcher sie deutlich zu seyn aufhören, und ich mich bloß ihre gemeinschaftliche Beziehung auf das Ganze zu fassen bestrebe. Je mehr diese Theile alsdann sind, je genauer sie

harmoniren, je vollkommner der Gegenstand ist, desto größer wird auch mein Vergnügen darüber seyn; und der vollkommenste Gegenstand wird nothwendig auch das größte Vergnügen in mir wirken. Und das ist der Fall, wenn ich meine Gedanken von Gott in Empfindungen übergehen lasse.

Ich errege dem Verfasser keinen Wortstreit. Denn es ist kein Wortstreit mehr, wenn man zeigen kann, daß der Mißbrauch der Wörter auf wirkliche Irrthümer leitet. So sieht er es z. E. als einen großen Vorzug seiner dritten Art über Gott zu denken an, „daß, wofern wir darauf kämen, das was wir denken, durch Worte auszudrücken, die Sprache zu wenige und schwache Worte dazu haben würde.“ Und dieses kommt doch bloß daher, weil wir alsdann nicht deutlich denken. Die Sprache kann alles ausdrücken, was wir deutlich denken; daß sie aber alle Nüancen der Empfindung sollte ausdrücken können, das ist eben so unmöglich, als es unnöthig seyn würde.

Doch dieser Irrthum ist bei ihm nur der Uebergang zu einem größern. Hören Sie, was er weiter sagt: „Wofern man im Stande wäre, aus der Reihe, und daß ich so sage, aus dem Gedränge dieser schnellfortgesetzten Gedanken, dieser Gedanken von so genauen Bestimmungen, einige mit Kaltsinn herauszunehmen, und sie in kurze Sätze zu bringen: was für neue Wahrheiten von Gott würden oft darunter seyn!“ — Keine einzige neue Wahrheit! Die Wahrheit läßt sich nicht so in dem Taumel unserer Empfindungen haschen! Ich verdenke es dem Verfasser sehr, daß Er sich bloß gegeben, so etwas auch nur vermuthen zu können. Er steht an der wahren Quelle, aus welcher alle fanatische und enthusiastische Begriffe von Gott geflossen sind. Mit wenig deutlichen Ideen von Gott und den göttlichen Vollkommenheiten setzt sich der Schwärmer hin, überläßt sich ganz seinen Empfindungen, nimmt

die Lebhaftigkeit derſelben für Deutlichkeit der Begriffe, wagt es, ſie in Worte zu kleiden und wird — ein Böhme, ein Pordage. —

Jene erſte kalte methaphyſiſche Art über Gott zu denken, von welcher der Verfaſſer ſo verächtlich urtheilt, daß er unter anderm auch ſagt: „Unterdeß wird ſich ein wahrer Philoſoph, ich meine einen, den ſein Kopf und nicht bloß die Methode dazu gemacht hat, bisweilen darauf einlaſſen, um ſich durch die Neuheit zu verfahren, aufzumuntern.“ Jene Art, ſage ich, muß gleichſam der Probierſtein der dritten, ich meine aller unſerer Empfindungen von Gott ſeyn. Sie allein kann uns verſichern, ob wir wahre, anſtändige Empfindungen von Gott haben; und der hitzige Kopf, der ſich nur bisweilen darauf einläßt, um ſich, durch die Neuheit zu verfahren, aufzumuntern — von dem wollte ich wohl wetten, daß er nicht ſelten eben am allerunwürdigſten von Gott denkt, wenn er am erhabenſten von ihm zu denken glaubt.

VII.

Den 16. Auguſt 1759.

Einundfunfzigſter Brief.

In das Feld der ſchönen Wiſſenſchaften und der Kritik iſt der „nordiſche Aufſeher“ nur ſelten übergegangen.

Von den drei eingerückten Oden, die ohne Zweifel den Herrn Cramer ſelbſt zum Verfaſſer haben (die eine auf die Geburt, die andere auf das Leiden des Erlöſers, und die dritte auf den Geburtstag des Königs), von dieſen verlangen Sie mein Urtheil nicht; das weiß ich ſchon. Herr Cramer iſt der vortrefflichſte Verſificateur; dafür erkennen wir ihn

beide. Daß aber ſein poetiſches Genie, wenn man ihm überhaupt noch ein poetiſches Genie zugeſtehen kann, ſehr einförmig iſt, das haben wir oft beide bedauert. Wer eine oder zwei von ſeinen ſogenannten Oden geleſen hat, der hat ſie ziemlich alle geleſen. In allen findet ſich viel poetiſche Sprache, und die beneidenswürdigſte Leichtigkeit zu reimen; aber auch allen mangelt der ſchöne verſteckte Plan, der auch die kleinſte Ode des Pindar und Horaz zu einem ſo ſonderbaren Ganzen macht. Sein Feuer iſt, wenn ich ſo reden darf, ein kaltes Feuer, das mit einer Menge Zeichen der Ausrufung und Frage bloß in die Augen leuchtet.

Es kommen aber noch zwei andere Gedichte vor, die meine Aufmerkſamkeit ungleich mehr an ſich gezogen haben. Das Klopſtockiſche Siegel iſt auf beiden; und das läßt ſich ſo leicht nirgends verkennen. Von dem einen zwar, welches ein geiſtliches Lied auf die Auferſtehung des Erlöſers iſt, weiß ich auch nicht viel ſonderliches zu ſagen. Es iſt, — wie des Herrn Klopſtocks Lieder alle ſind, ſo voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfindet. Aber das zweite iſt deſto merkwürdiger. Es ſind Betrachtungen über die „Allgegenwart Gottes," oder vielmehr, des Dichters ausgedrückte Empfindungen über dieſes große Object. Sie ſcheinen ſich von ſelbſt in ſymmetriſche Zeilen geordnet zu haben, die voller Wohlklang ſind, ob ſie ſchon kein beſtimmtes Sylbenmaaß haben. Ich muß eine Stelle daraus anführen, um Ihnen einen deutlichern Begriff davon zu machen.

Als du mit dem Tode gerungen,
Mit dem Tode!
Heftiger gebetet hatteſt!
Als dein Schweiß und dein Blut
Auf die Erde geronnen war;

In der ernſten Stunde
Thateſt du jene große Wahrheit kund,
Die Wahrheit ſeyn wird,
So lange die Hülle der ewigen Seele
Staub iſt!
Du ſtandeſt, und ſpracheſt
Zu den Schlafenden:
Willig iſt eure Seele;
Allein das Fleiſch iſt ſchwach.
Dieſer Endlichkeit Loos,
Dieſe Schwere der Erde,
Fühlt auch meine Seele,
Wenn ſie zu Gott, zu Gott!
Zu dem Unendlichen!
Sich erheben will!
Anbetend, Vater, ſink' ich in Staub und fleh!
Vernimm mein Fleh'n, die Stimme des Endlichen!
Mit Feuer taufe meine Seele,
Daß ſie zu dir ſich, zu dir, erhebe!
Allgegenwärtig, Vater, umgiebſt du mich! — —
Sieh hier, Betrachtung, ſtill, und forſche
Dieſem Gedanken der Wonne nach!

Und dieſes vorbereitende Gebet iſt der Anfang des Gedichts ſelbſt. Ein würdiger Anfang! Aber wenn ich Ihnen ſagen ſollte, was ich denn nun aus dem Folgenden von der Allgegenwart Gottes mehr gelernt, als ich vorher nicht gewußt; welche von meinen dahin gehörigen Begriffen der Dichter mir mehr aufgeklärt; in welcher Ueberzeugung er mich mehr beſtärkt: ſo weiß ich freilich nichts darauf zu antworten. Eigentlich iſt das auch des Dichters Werk nicht. Genug, daß mich eine ſchöne, prächtige Tirade über die andere angenehm

unterhalten hat; genug, daß ich mir während dem Leſen ſeine Begeiſterung mit ihm zu theilen geſchienen habe; muß uns denn alles etwas zu denken geben?

Ich hebe meine Augen auf, und ſehe,
Und ſiehe, der Herr iſt überall!
Erde, aus deren Staube
Der erſte der Menſchen geſchaffen ward,
Auf der ich mein erſtes Leben lebe!
In der ich verweſen,
Aus der ich auferſtehen werde!
Gott, Gott würdigt auch dich,
Dir gegenwärtig zu ſeyn!

Mit heil'gem Schauer
Brech ich die Blum' ab!
Gott machte ſie!
Gott iſt, wo die Blum' iſt!

Mit heil'gem Schauer
Fühl ich das Weh'n,
Hier iſt das Rauſchen der Lüfte!
Er hieß ſie wehen und rauſchen,
Der Ewige!
Wo ſie wehen und rauſchen,
Iſt der Ewige!

Freu' dich deines Todes, o Leib!
Wo du verweſen wirſt,
Wird der Ewige ſeyn!

Freu' dich deines Todes, o Leib!
In den Tiefen der Schöpfung,
In den Höhen der Schöpfung,
Werden deine Trümmern verweh'n!

Auch dort, Verwester, Verstäubter,
Wird er seyn der Ewige!
Die Höhen werden sich bücken!
Die Tiefen sich bücken!
Wenn der Allgegenwärtige nun
Wieder aus Staube
Unsterbliche schafft!
Halleluja dem Schaffenden!
Dem Tödtenden Halleluja!
Halleluja dem Schaffenden!

In diesem stürmischen Feuer ist das ganze Stück geschrieben. — Aber was sagen Sie zu der Versart; wenn ich es anders eine Versart nennen darf? Denn eigentlich ist es weiter nichts als eine künstliche Prosa, in alle kleinen Theile ihrer Perioden aufgelöst, deren jeden man als einen einzelnen Vers eines besondern Sylbenmaaßes betrachten kann. Sollte es wohl nicht rathsam seyn, zur musikalischen Composition bestimmte Gedichte in diesem prosaischen Sylbenmaaße abzufassen? Sie wissen ja, wie wenig es dem Musikus überhaupt hilft, daß der Dichter ein wohlklingendes Metrum gewählt, und alle Schwierigkeiten desselben sorgfältig und glücklich überwunden hat. Oft ist es ihm sogar hinderlich, und er muß, um zu seinem Zwecke zu gelangen, die Harmonie wieder zerstören, die dem Dichter so unsägliche Mühe gemacht hat. Da also der prosaische Wohlklang entweder von dem musikalischen verschlungen wird, oder wohl gar durch die Collision leidet und Wohlklang zu seyn aufhört; wäre es nicht besser, daß der Dichter überhaupt für den Musikus in gar keinem Sylbenmaaße schriebe, und eine Arbeit gänzlich unterließe, die ihm dieser doch niemals dankt? — Ja ich wollte noch weiter gehen, und diese freie Versart sogar für das Drama empfehlen. Wir haben angefangen, Trauerspiele in

Prosa zu schreiben, und es sind viel Leser sehr unzufrieden damit gewesen, daß man auch diese Gattung der eigentlichen Poesie dadurch entreißen zu wollen scheint. Diese würden sich vielleicht mit einem solchen Quasi-Metrum befriedigen lassen; besonders wenn man ihnen sagte, daß z. E. die Verse des Plautus nicht viel gebundener wären. Der Scribent selbst behielte dabei in der That alle Freiheit, die ihm in der Prosa zu Statten kommt, und würde bloß Anlaß finden, seine Perioden desto symmetrischer und wohlklingender zu machen. Wie viel Vortheile auch der Schauspieler daraus ziehen könnte, will ich jetzt gar nicht erwähnen; wenn sich nämlich der Dichter bei der Abtheilung dieser freien Zeilen nach den Regeln der Declamation richtete, und jede Zeile so lang oder kurz machte, als jener jedesmal viel oder wenig Worte in einem Athem zusammen aussprechen müßte ꝛc.

Das einzige Stück des „nordischen Aufsehers," welches in die Kritik einschlägt, ist das 26ste, und handelt von den Mitteln, durch die man den poetischen Styl über den prosaischen erheben könne und müsse. Es ist sehr wohl geschrieben und enthält vortreffliche Anmerkungen. — Gleich Anfangs merkt der Verfasser an, daß keine Nation weder in der Prosa noch in der Poesie vortrefflich geworden ist, die ihre poetische Sprache nicht sehr merklich von der prosaischen unterschieden hätte. Er beweist dieses mit dem Exempel der Griechen, Römer, Italiäner und Engländer. Von den Franzosen aber sagt er, „Die Franzosen, welche die Prosa der Gesellschaften, und was derselben nahe kommt, mit der meisten Feinheit und vielleicht am besten in Europa schreiben, haben ihre poetische Sprache unter allen am wenigsten von der prosaischen unterschieden. Einige von ihren Genies haben selbst über diese Fesseln geklagt, die sich die Nation von ihren Grammatikern

und von ihren Petitsmaitres hat anlegen lassen. Unterdeß würde man sich sehr irren, wenn man glaubte, daß ihre Poesie gar nicht von ihrer Prosa unterschieden wäre. Sie ist dieses bisweilen sehr; und wenn sie es nicht ist, so haben wir wenigstens das Vergnügen, da, wo wir bei ihnen den poetischen Ausdruck vermissen, schöne Prosa zu finden: ein Vergnügen, das uns diejenigen unter den Deutschen selten machen, welche an die wesentliche Verschiedenheit der poetischen und der prosaischen Sprache so wenig zu denken scheinen." — Er kommt hierauf auf die Mittel selbst, wodurch diese Verschiedenheit erhalten wird. Das erste ist die sorgfältige Wahl der Wörter. Der Dichter muß überall die edelsten und nachdrücklichsten Wörter wählen. Unter die letztern zählt er auch diejenigen, die mit Geschmack zusammengesetzt sind. „Es ist, sagt er, der Natur unserer Sprache gemäß, sie zu brauchen. Wir sagen sogar im gemeinen Leben: Ein gottesvergeßner Mensch. Warum sollten wir also den Griechen hierin nicht nachahmen, da uns unsere Vorfahren schon lange die Erlaubniß dazu gegeben haben?" — Das zweite Mittel besteht in der veränderten Ordnung der Wörter; und die Regel der zu verändernden Wortfügung ist diese: Wir müssen die Gegenstände, die in einer Vorstellung am meisten rühren, zuerst zeigen. — „Aber nicht allein die Wahl guter Wörter, fährt der Verfasser fort, und die geänderte Verbindung derselben unterscheiden den poetischen Perioden von dem prosaischen. Es sind noch verschiedene von denen anscheinenden Kleinigkeiten zu beobachten, durch welche Virgil vorzüglich geworden ist, was er ist. Ich nehme an, daß die Wörter des Perioden und die Ordnung derselben, der Handlung, die der Periode ausdrücken soll, gemäß sind. Aber gleichwohl gefällt er noch nicht genug. Hier ist eine Redensart, wo nur ein Wort seyn sollte. Und nichts

bietet die Handlung mehr, als gewiſſe Begriffe in Redensarten ausdehnen. Es kann auch bisweilen das Gegentheil ſeyn. Hier ſollte eine glückliche Redensart ſtehen. Der Gedanke erfordert dieſe Ausbildung. Dort ſind die Partikeln langweilig, welche die Glieder des Perioden faſt unmerklich verbinden ſollten. Sie ſinds unter andern, wenn ſie zu viel Sylben haben. Ein: dem ungeachtet könnte die ſchönſte Stelle verderben. Sie ſinds ferner, wenn ſie da geſetzt werden, wo ſie, ohne daß die Deutlichkeit oder der Nachdruck darunter litte, wegbleiben könnten. Das doch, mit dem man wünſcht, gehört vornehmlich hierher. In einer andern Stelle ſtand die Interjection nicht, wo ſie ſtehen ſollte. Das Ach fing den Perioden an, und es hätte glücklicher vor den Wörtern geſtanden, welche die Leidenſchaften am meiſten ausdrücken. Ein andermal hat der Verfaſſer nicht gewußt, von welcher Kürze und von welcher Stärke das Participium geweſen ſeyn würde. Darauf hat er es wieder geſetzt, wo es nicht hingehörte."

Schließen Sie aus dieſer Stelle, wie viel feine Anmerkungen und Regeln der Verfaſſer in einen kleinen Raum zu concentriren gewußt hat. Ich möchte gern allen unſern Dichtern empfehlen, dieſes Stück mehr als einmal zu leſen; es mit allem Fleiße zu ſtudiren. Es würde jeder alsdann wohl von ſelbſt finden, wann und wie dieſe oder jene allgemeine Regel des Verfaſſers eine Ausnahme leiden könne und müſſe. Die ſorgfältige Wahl der edelſten Wörter z. E. leidet alsdann einen großen Abfall, wenn der Dichter nicht in ſeiner eigenen Perſon ſpricht. In dem Drama beſonders, wo jede Perſon, ſo wie ihre eigene Denkungsart, alſo auch ihre eigne Art zu ſprechen haben muß. Die edelſten Worte ſind eben deßwegen, weil ſie die edelſten ſind, faſt niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geſchwindigkeit und beſonders im Affecte zuerſt beifallen. Sie verrathen

die vorhergegangene Ueberlegung, verwandeln die Helden in Declamatoren, und ſtören dadurch die Illuſion. Es iſt daher ſogar ein großes Kunſtſtück eines tragiſchen Dichters, wenn er, beſonders die erhabenſten Gedanken, in die gemeinſten Worte kleidet und im Affecte nicht das edelſte, ſondern das nachdrücklichſte Wort, wenn es auch ſchon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit ſich führen ſollte, ergreifen läßt. Von dieſem Kunſtſtücke werden aber freilich diejenigen nichts wiſſen wollen, die nur an einem correcten Racine Geſchmack finden, und ſo unglücklich ſind, keinen Shakeſpeare zu kennen.

Vierter Theil.

III.

Den 18. October 1759.

Dreiundſechzigſter Brief.

Freuen Sie ſich mit mir! Herr Wieland hat die ätheriſchen Sphären verlaſſen, und wandelt wieder unter den Menſchenkindern.

Hier haben Sie fürs erſte ſein Trauerſpiel: „Lady Johanna Gray!“ Ein Trauerſpiel, das er in allem Ernſte für die Bühne gemacht hat, und das auch wirklich bereits aufgeführt worden; in der Schweiz nämlich, und wie man ſagt, mit großem Beifalle. Ihnen einen Begriff überhaupt davon zu machen, das werde ich nicht beſſer als mit einer Stelle aus des Dichters eigener Vorrede thun können. „Die Tragödie, ſagt er, iſt dem edlen Endzweck gewidmet, das Große, Schöne und Heroiſche der Tugend auf die rührendſte Art vorzuſtellen. —

ſie in Handlungen nach dem Leben zu malen, und den Menſchen Bewunderung und Liebe für ſie abzunöthigen.“ Von dieſer Vorausſetzung können Sie leicht einen Schluß auf die Charactere und auf die Handlung ſeines Stücks machen. Die meiſten von jenen ſind moraliſch gut; was bekümmert ſich ein Dichter, wie Herr Wieland, darum, ob ſie poetiſch böſe ſind? Die Johanna Gray iſt ein liebes frommes Mädchen; die Lady Suffolk iſt eine liebe fromme Mutter; der Herzog von Suffolk ein lieber frommer Vater; der Lord Guilford ein lieber frommer Gemahl; ſogar die Vertraute der Johanna, die Sydney, iſt eine liebe fromme — ich weiß ſelbſt nicht was. Sie ſind alle in einer Form gegoſſen; in der idealiſchen Form der Vollkommenheit, die der Dichter mit aus den ätheriſchen Gegenden gebracht hat. Oder weniger figürlich zu reden: der Mann, der ſich ſo lange unter lauter Cherubim und Seraphim aufgehalten, hat den gutherzigen Fehler, auch unter uns ſchwachen Sterblichen eine Menge Cherubim und Seraphim, beſonders weiblichen Geſchlechts, zu finden. Teufel zwar erblickt er auch nicht wenige; ſie verhüllen ſich aber alle vor ſeinen Augen in finſtere Wolken, aus welchen er ſie nicht im geringſten zu exorciſiren ſucht, aus Furcht ſie möchten uns, wenn wir ſie näher und in ihrer Wirkſamkeit kennen lernten, ein wenig liebenswürdig vorkommen. So hat er es mit ſeinem Herzoge von Northumberland und mit ſeinem Biſchof Gardiner gehalten. Abſcheulich ſind ſie genug; aber Schade, daß man ſie nur läſtern hört, ohne ſie handeln zu ſehen. — Laſſen Sie es gut ſeyn; wenn Herr Wieland wieder lange genug wird unter den Menſchen geweſen ſeyn, ſo wird ſich dieſer Fehler ſeines Geſichts ſchon verlieren. Er wird die Menſchen in ihrer wahren Geſtalt wieder erblicken; er wird ſich mit dem Homer weit von den übertriebenen Moraliſten

entfernen, die ſich einbilden, [1] μητε τι φαυλον ἀρετη προσειναι, μητε κακιᾳ χρησον; er wird finden, daß ἐν τοις πραγμασι και τῳ βιῳ των πολλων, der Ausſpruch ſeines Euripides wahr ſey:

Ουκ ἀν γενοιτο χωρις ἀσθλα και κακα,
Αλλ' ἐχι τις συγκρασις.

Und alsdann, wenn er dieſe innere Miſchung des Guten und Böſen in dem Menſchen wird erkannt, wird ſtudirt haben, alsdann geben Sie Acht, was für vortreffliche Trauerſpiele er uns liefern wird! Bis jetzt hat er den vermeinten edeln Endzweck des Trauerſpiels nur halb erreicht: er hat das Große und Schöne der Tugend vorgeſtellt, aber nicht auf die rührendeſte Art; er hat die Tugend gemalt, aber nicht in Handlungen, nicht nach dem Leben.

Ich werde mich in keine Kritik über den Plan ſeiner „Johanna Gray" einlaſſen. Ich finde, daß die Verfaſſer der „Bibliothek" es bereits gethan haben; [2] und es ſo gethan haben, daß die Kritik ſelbſt damit zufrieden ſeyn muß. Ich unterſchreibe ihren Tadel; noch lieber aber ihr Lob, das ſie dem Stücke in Anſehung des Sylbenmaaßes, des Styls, des Vortrags ertheilt haben. Alles was mir alſo Ihnen davon zu ſagen übrig geblieben, beſteht in einigen Anmerkungen, die den Schöpfergeiſt des Herrn Wieland in ihr Licht ſetzen ſollen.

Die Geſchichte der Johanna Gray iſt Ihnen bekannt. Eduard VI. ſtarb den 6ten Julius 1553. Fünf Tage darauf ward Johanna zur Königin ausgerufen. Sie beſaß den Thron neun Tage, und ward gefänglich in den Tour geſetzt, wo ſie den 12ten Februar des folgenden Jahres hingerichtet ward. — Dieſen ganzen Zeitraum von ſieben Monaten hat Herr Wieland in die Dauer ſeines Trauerſpiels einzuſchränken

[1] Plutarch.

[2] Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, 4ten Bandes 2tes Stück. S. 786.

gewußt. Eduard ſtirbt: erſter Aufzug. Johanna wird Königin: zweiter Aufzug. Johanna wird abgeſetzt und gefangen genommen: dritter Aufzug. Johanna iſt gefangen: vierter Aufzug. Johanna wird hingerichtet: fünfter Aufzug. Alles dieſes rollt bei dem Herrn Wieland ſo geſchwind hinter einander weg, daß der Leſer nicht mehr als ein einzigesmal, zwiſchen dem vierten und fünften Aufzuge nämlich, Zeit zu ſchlafen bekommt.

Doch laſſen Sie mich nicht wie ein Gottſchedianer kritiſiren! Der Dichter iſt Herr über die Geſchichte; und er kann die Begebenheiten ſo nahe zuſammenrücken, als er will. Ich ſage: er iſt Herr über die Geſchichte! Wir wollen ſehen, ob Herr Wieland dieſe Herrſchaft in mehreren und weſentlicheren Stücken zu behaupten gewußt hat.

Johanna war ein gelehrtes Mädchen. Sie verſtand Griechiſch, und konnte den Plato in der Grundſprache leſen. Das ſagt die Geſchichte, und Herr Wieland ſagt es der Geſchichte nach, ob er gleich von dieſer Eigenſchaft ſeiner Heldin in dem Stücke nicht den geringſten Vortheil zieht.

— — Nimmer werden uns
Bei Platons göttlichen Geſprächen
Die holden Stunden zu Minuten werden!

läßt er das Mädchen ausrufen; und der Leſer macht ſich in allem Ernſte Hoffnung, ſie eine Stelle aus dem Phädon exponiren zu hören. Aber ſeine Hoffnung ſchlägt fehl, und endlich denkt er, das eitle Mädchen habe mit ihrer Gelehrſamkeit nur prahlen wollen. Sie iſt ohnedem eine Erzpedantin, der manchmal weiter nichts fehlt, als daß ſie noch Hauptſtück und Seite citire! Man höre nur:

— Was Gut, was Schön, was Edel iſt,
Was erſt den Menſchen, dann den König bildet,

Des erſten Edwards väterlicher Sinn
Zu ſeinem Volk, und Richards Löwenmuth,
Der kluge Geiſt des Salomons der Britten
Das ganze Chor der Schweſter-Tugenden,
Die einſt ſich Alfreds Bruſt zum Tempel weih'ten,
Befruchteten ſein Herz. Wie Davids Sohn
Bat er von Gott nicht Macht, nicht Ruhm, nicht Gold,
Er bat um Weisheit und er ward erhört!
Umſonſt erbot ihm mit Syrenenlippen
Die Wolluſt ihre ſchnöden Süßigkeiten.
Wie Herkules, verſchmäht er ſie und wählte
Der Tugend ſteilen Pfad, den Weg der Helden!

Welch eine gelehrte Parentation auf ihren Mitſchüler! Von allen iſt etwas darin: vaterländiſche Hiſtorie, Bibel und Mythologie!

Die Geſchichte ſagt ausdrücklich, daß Johanna vornehmlich durch das ungeſtüme Zuſetzen ihres Gemahls, des Guilford Dudley, ſey bewogen worden, die Krone anzunehmen. Auch der Dichter adoptirt dieſen häßlichen Umſtand, der uns von dem Guilford eine ſehr nichtswürdige Seite zeigt. Wenn Guilford ſeine Gemahlin bittet, den Thron zu beſteigen, was bittet er anders, als ihn nachzuheben? Dieſe ſchimpfliche Eigennützigkeit reimt ſich zu dem edlen Character, den Herr Wieland dem Guilford ſonſt gegeben hat, im geringſten nicht.

Ferner ſagt die Geſchichte, daß der Herzog von Northumberland als der feigſte Böſewicht geſtorben ſey, und noch auf dem Blutgerüſte ſeinen Glauben verläugnet habe. Herr Wieland will dieſes nicht umſonſt geleſen haben; er bringt es an, ohne zu überlegen, daß der Antheil, welchen der Zuſchauer an dem Schickſale ſeiner Johanna nimmt, unendlich dadurch geſchwächt werde. Denn nunmehr, wie die Verfaſſer der

„Bibliothek“ mit Recht sagen, ist Johanna mehr eine betrogene, als eine verfolgte Unschuld, die sich mehr über die Ihrigen, als über ihre Feinde zu beklagen hat.

Und so könnte ich Ihnen noch mehr als einen Umstand anführen, den Herr Wieland ganz roh aus der Geschichte genommen hat, und der, so wahr er immer ist, dem Interesse seines Stücks schnurstracks zuwider läuft. Heißt das als ein Genie arbeiten? Ich meinte, nur der Verfasser der „Pariſiſchen Bluthochzeit“ stehe in dem schülerhaften Wahne, daß der Dichter an einer Begebenheit, die er auf die tragische Bühne bringen wolle, weiter nichts ändern dürfte, als was mit den Einheiten nicht bestehen wolle, übrigens aber genau bei den Characteren, wie sie die Geschichte von seinen Helden entwirft, bleiben müsse.

Aber wozu alle diese Anmerkungen? Das Trauerspiel des Herrn Wieland muß dem ungeachtet ein vortreffliches Stück seyn; und davon überzeugt mich ein ganz besonderer Umstand. Dieser nämlich: ich finde, daß die deutsche Johanna Gray in ihrem wahren Vaterlande bekannt geworden ist, und da einen englischen Dichter gereizt hat, sie zu plündern; sie recht augenscheinlich zu plündern. Die englischen Highwaymen aber berauben, wie bekannt, nur lauter reiche Beutel und machen sie auch selten ganz leer. Folglich! —

Sollte nicht Milton auch einen Deutschen geplündert haben? Gottsched triumphirte über diese vermeintliche Entdeckung gewaltig! Aber es war eine Calumnie, und Gottsched hatte zu zeitig triumphirt. Hier will ich ihm also mit einem bessern, gegründetern Beispiele an die Hand gehen, wie gern sich die englische Biene auf unsern blumenreichen deutschen Auen treffen läßt. Einfältig muß unterdeß mein englischer Plagiarius nicht seyn; denn er hat sich darauf verstanden, was

gut ist. Z. E. die vortreffliche Stelle, wo Johanna zu ihrer Mutter sagt:

Doch wenn Edward wirklich
Berechtigt war, die Kron' auf Heinrichs Schwesterkinder
Zu übertragen, ist die Reihe denn
An mir? . . Was müßte meine Mutter seyn,
Eh' mir der Thron gebührte?

und ihre Mutter antwortet:

. . . Deine Mutter!
Und stolzer auf den Titel deiner Mutter
Als auf den Ruhm die glänzende Monarchin
Der ganzen Welt zu seyn!

Diese vortreffliche Stelle, sage ich, die so hervorsticht, daß alle Recensenten des Wielandischen Stücks sie ausgezogen haben, hat sich der Engländer sein eigen gemacht. Er übersetzt sie so:

Ev'n you my gracious Mother, what must you be
Ere I can be a Queen?

Duchess of Suffolk.

That, and that only,
Thy Mother; fonder of that tender Name,
Than all the proud Additions Pow'r can give.

Der Beschluß künftig.

IV.

Den 25. October. 1759.

Beschluß des dreiundsechzigsten Briefes.

Nicht schlimm übersetzt! Gewiß man sieht, der Engländer muß ein Mann seyn, der etwas eben so schönes auch wohl

aus seinem eigenen Kopfe hätte sagen können. Vergleichen Sie noch folgende Stellen, und Sie werden finden, daß er Herrn Wieland in der Wahl der edelsten und stärksten Ausdrücke fast erreicht hat.

Wielands.

— — — — Ach, Kerkerbande
Und Schwert und Flammen sind den Heiligen
Gedräut, den unbeweglichen Bekennern
Des Evangeliums! — Die Grausamkeit
Der Priester schont des schwächeren Geschlechts,
Der Kinder nicht! Der Säugling selber wird
Des Speers geweihtes Eisen färben! —

Der Engländer.

— — — — — Persecution,
That Fiend of *Rome* and Hell, prepares her Tortures;
See where she comes in *Mary's* priestly Train!
Still wilt thou doubt, till thou behold her stalk,
Red with the Blood of Martyrs, and wide wasting
O'er *Englands* Bosom? All the mourning Year
Our Towns shall glow with unextinguish'd Fires;
Our Youth on Racks shall stretch their crackling Bones.
Our Babes shall sprawl on consecrated spears etc.

Wieland.

Heil dir, Prinzessin, Heil dir, Enkelin
Von alten Königen, du schönste Blume
Von Yorks und Lancasters vereintem Stamme!
Durch deren Eifer, unter deren Schutze
Die göttliche Religion der Christen
Ihr leuchtend Angesicht, von ihren Flecken
Gereinigt, siegreich über alle Länder
Erheben soll, durch deren kluges Scepter

Geſetz und Freiheit, Fleiß und Ueberfluß
Und Wonne dieſe ſegensvolle Inſel
Zur Königin der Erde krönen ſollen.
Meine Knie beugt ſich zuerſt dir ehrfurchtsvoll,
Den Bund der unverletzten Treu' zu weihen!
Heil, Ruhm und Glück der Königin Johanna!

Der Engländer.

Hail, sacred Princess! sprung from ancient Kings,
Our *England's* dearest Hope, undoubted Offspring
Of *York* and *Lancaster's* united Line;
By whose bright Zeal, by whose victorious Faith
Guarded and fenc'd around, our poure Religion,
That Lamp of Truth which shines upon our Altars,
Shall lift its golden Head and flourish long;
Beneath whose awful Rule, and righteous sceptre,
The plenteous Years shall roll in long Succession;
Law shall prevail and ancient Right take place,
Fair Liberty shall lift hes chearful Head,
Fearless of Tyranny and proud Oppression;
No sad Complaining in our streets shall cry,
But Justice shall be exercis'd in Mercy.
Hail, royal *Jane* etc.

Wieland.

Verwünſcht ſey mein fataler Rath! Verwünſcht
Die Zunge, die zu deinem Untergang
So wortreich war. — Ach meine Tochter,
Mir bricht mein Herz.

Der Engländer.

Curs'd be my fatal Counsels, cours'd my Tongue
That pleaded for thy Ruin, and persuaded

Thy guiltless Feet to tread the Paths of Greatness!
My Child! — I have undone thee!

Genug! Leben Sie wohl, und lernen Sie hieraus, wie bekannt wir deutſchen Dichter unter den Engländern ſind.

Vierundſechzigſter Brief.

So? Vermuthen Sie, daß hinter meinem Engländer, der den Herrn Wieland ſoll ausgeſchrieben haben, eine kleine Bosheit ſteckt? Sie meinen doch wohl nicht, daß ich, ein zweiter Lauder, die engliſchen Verſe ſelbſt gemacht habe? Allzuviel Ehre für mich! Nein, nein; mein Engländer exiſtirt, und heißt — Nicholas Rowe. Was kann Herr Wieland dafür, daß Nicholas Rowe ſchon vor vierzig und mehr Jahren geſtorben iſt?

Aber Scherz bei Seite! Es ſey fern von mir, dem Herrn Wieland ein Verbrechen daraus zu machen, daß er bei ſeinem Stücke einen der größten engliſchen Dichter vor Augen gehabt hat. Mich befremdet weiter nichts dabei, als das todte Stillſchweigen, welches er wegen dieſer ſeiner Nachahmung beobachtet. Und wenn er dem Rowe nur noch bloße einzelne Stellen zu danken hätte! Allein ſo hat er ihm auch den ganzen Plan zu danken; und ich kann ohne die geringſte Uebertreibung behaupten, daß faſt keine einzige Situation ſein eigen iſt. — Sie hiervon zu überzeugen, erlauben Sie mir, Ihnen den Plan der engliſchen „Johanna Gray“ mit wenigem vorzuzeichnen.

Edward lebt noch, und Johanna Gray iſt mit ihrem Guilford noch nicht vermählt. Von dieſem Puncte geht Rowe aus. Die Herzoge von Northumberland und Suffolk nebſt einem gewiſſen Johann Gates eröffnen die Scene. Wir erfahren, daß der König in den letzten Zügen liegt, und daß der Herzog von Northumberland bereits ſeine Maaßregeln

genommen hat, die Nachfolge der päpſtiſchen Maria zu verhindern. Die Gegenwart der Johanna iſt dazu unumgänglich nöthig; und der Herzog von Suffolk geht ab, ihre Ankunft bei Hofe zu beſchleunigen; ſo wie kurz zuvor Gates abgeht, ihre Freunde auf allen Fall in Bereitſchaft zu halten. Northumberland verräth in einem Monolog weitausſehende Anſchläge, deren glücklicher Fortgang vornehmlich darauf beruhe, daß Johanna, noch vor Edwards Abſterben, mit ſeinem Sohne dem Guilford vermählt werde. Der Graf von Pembrock kommt dazu; ein junger hitziger Mann, den Northumberland durch Schmeicheleien zu gewinnen ſucht. Pembrock ſtutzt darüber um ſo viel mehr, da er der erklärte Nebenbuhler ſeines Sohnes iſt. Doch der alte Herzog verſichert ihm, daß dieſe Sache zu klein ſey, als daß ſie ſeiner Achtung gegen ihn das geringſte benehmen könnte, ſie möge auch einen Ausgang haben, was für einen ſie wolle. Er geht ab und ſagt, daß er des Pembrocks im geheimen Rathe erwarte. Pembrock bleibt allein und ſpottet des alten Biſchofs Gardiner, der nicht aufhöre, ihm den Northumberland als einen falſchen Mann abzumalen, ohne Zweifel aus bloßem Haſſe gegen die neue Religion, welcher der Herzog zugethan ſey. Er hält den Vater für eben ſo aufrichtig und edelgeſinnt als den Sohn, mit dem er, ihrer Rivalität ungeachtet, eine vertraute Freundſchaft unterhält. Guilford kommt, und ihre Freundſchaft iſt ihr Geſpräch. Guilford zittert, daß dieſe einen ſo gefährlichen Feind an ihrer beiderſeitigen, auf ebendenſelben Gegenſtand abzielenden Liebe haben müſſe! Pembrock kann den Gedanken nicht ertragen, daß Johanna ihm den Guilford vielleicht vorziehen möchte. Er wird in den geheimen Rath gerufen, und bedingt ſich von ſeinem Freunde nur noch dieſes, daß ſie in ihrer gemeinſchaftlichen Bewerbung offenherzig und ohne die geringſte

Hinterliſt zu Werke gehen wollen. Guilford bleibt zurück und empfängt die Johanna, die nunmehr bei Hofe anlangt. Sie haben ein kurzes Geſpräch, in welchem ſich, ungeachtet der Traurigkeit über den nahen Tod ihres königlichen Freundes, die Liebe der Johanna gegen den Guilford zeigt. — Aus dieſem Aufzuge hat Herr Wieland nichts entlehnen können, indem er mit der Geſchichte ſo weit nicht zurückgegangen iſt. Die Perſon des Pembrock aber hat er aus ſeinem Stücke ganz und gar auszuſchließen für gut befunden, als eine Perſon, ohne Zweifel, die in der Geſchichte eine ganz andere Rolle ſpielt. Den Grafen Wilhelm Herbert von Pembrock kann Rowe ſchwerlich darunter verſtehen; er muß vielmehr den Sohn dieſes Grafen meinen, welcher nachher mit der jüngern Schweſter der Johanna vermählt ward.

Den zweiten Aufzug eröffnen abermals Northumberland und Suffolk. Die Väter haben nunmehr die Verbindung ihrer Kinder verabredet. Die Herzogin von Suffolk und Guilford kommen dazu. Guilford iſt in der äußerſten Entzückung über ſein nahes Glück. Sie gedenken der Johanna, die an dem Bette des ſterbenden Königs weine. Indem tritt ſie herein und verkündigt den Tod deſſelben. — Die letzte Rede des Königs iſt bei dem Herrn Wieland folgende:

O Gott, — — — —
— — — — nimm mich zu dir,
Nimm meinen Geiſt aus dieſer Welt des Abfalls
Zu dir und zu den Geiſtern, die dich lieben,
Und deinen Willen thun. — O meine Seele
Lechzt lange ſchon, dein Angeſicht zu ſchauen!
Du, Vater, weißeſt es, wie gut mir's wäre,
Bei dir zu ſeyn! Und doch um derer willen,
Die zu dir weinen, laß mich länger leben!

Noch leben, bis das große Werk vollbracht ist,
Dein Reich in Englands Gränzen fest zu gründen.
Doch nicht mein Will', o Vater, sondern deiner
Geschehe! ꝛc. —

In dieser Stelle hat Herr Wieland dem Rowe nichts zu danken; sie ist ganz sein! Rowe glaubte ohne Zweifel, daß ein sterbender König sich nicht wie eine sterbende alte Frau ausdrücken müsse, und legt ihm pathetischere Worte in den Mund:

— — — Merciful, great Defender!
Preserve thy holy Altars undefil'd.
Protect this Land from bloody Men and Idols,
Save my poor People from the Yoke of *Rome*
And take thy painful servant to thy Mercy!

Northumberland und Suffolk beschließen, den Tod des Königs geheim zu halten, trösten die Johanna und lassen sie mit ihrem Guilford allein, der ihr den gefaßten Entschluß, wegen ihrer schleunigen Verbindung, beibringen soll. Guilford thut es auf die zärtlichste und selbst ihrer Traurigkeit schmeichelhafteste Art. Eine sonderbare Scene! Johanna tritt ab, und auf einmal wird Guilford von seinem Freunde überrascht. Pembrock sieht ihn verwirrt, und will die Ursache seiner Verwirrung wissen. Guilford sucht ihn allmählig darauf vorzubereiten; endlich muß er mit dem Geheimnisse heraus, daß ihm sein gutes Glück bei ihrer Geliebten den Vorzug verschafft habe. Pembrock geräth in Wuth, beschuldigt ihn eines verrätherischen Verfahrens, daß er wider ihre Abrede auf eine unedle Art seine Hoffnung untergraben habe, und geht in völliger Raserei ab.

Die Scene war bisher bei Hofe gewesen, und nunmehr, mit dem Anfange des dritten Aufzuges, verlegt sie der Dichter in den Tower. Gardiner, der daselbst in einem weiten

Verhafte gehalten wird, unterredet sich mit dem Pembrock. Der Bischof hat erfahren, daß die Vermählung zwischen der Johanna und dem Guilford wirklich vor sich gegangen, und zieht den Pembrock dadurch völlig auf seine und der Maria Seite. Sie treten ab, und Guilford führt seine Johanna herein, weil der geheime Rath sich in dem Tower versammeln will. Er bereitet sie auf die große Nachricht vor, die sie nun bald erfahren soll. Kurz darauf erscheint ihre Mutter, ihr Vater, der Herzog von Northumberland, nebst anderen Herren des geheimen Raths, und der edle Streit nimmt seinen Anfang, mit welchem Herr Wieland seinen ganzen zweiten Aufzug anfüllt. Hier ist es, wo er dem Engländer das meiste abgeborgt hat.

Die erste Scene des vierten Aufzuges haben wiederum Pembrock und Gardiner. Sie versprechen sich beide, daß das Unternehmen des Northumberland einen blutigen Ausgang haben werde. Indem erscheint die Wache und führt den Bischof auf Befehl der neuen Königin in eine engere Haft. Auch Pembrock soll abgeführt werden, aber Guilford kommt dazu, schickt die Wache ab, und sagt, daß er selbst für diesen Gefangenen stehen wolle. Er war gekommen, seinen Freund zu retten, giebt ihm seinen Degen wieder, und dringt in ihn, daß er sich augenblicklich in Sicherheit begeben soll. Der ergrimmte Pembrock ist über dieses Verfahren betroffen, und will der Großmuth seines Freundes lange nicht Gerechtigkeit wiederfahren lassen, bis ihm dieser den Befehl seines eignen Vaters zu seiner plötzlichen Hinrichtung zeigt, welchen er auf keine andere Weise, als durch die anscheinende Gefangennehmung, zu vereiteln gewußt habe. Nun kommt Pembrock auf einmal wieder zu sich, und es erfolgt die rührendste Aussöhnung, bei der man sich unmöglich der Thränen enthalten

kann. Kaum aber iſt Pembrock fort, als Johanna mit einem Buche in der Hand (es iſt der Phädon des Plato) herein tritt. Die Kataſtrophe iſt ausgebrochen, und ſie beruhigt ſich mit Betrachtungen über die Unſterblichkeit der Seele. Dieſe Scene iſt es, welche ſich Herr Wieland hätte zu Nutze machen müſſen, wenn ſeine Heldin nicht vergebens von ihrer Gelehrſamkeit geſchwatzt haben ſollte. Guilford erfährt von ihr, daß ſie der geheime Rath verlaſſen und ſich zu der Maria begeben habe. Die Herzogin, ihre Mutter, kommt dazu; ſie jammert; Guilford tobt, und Johanna bleibt ruhig. Indem erſcheinen der Graf Suſſer und Gardiner mit der Wache, und nehmen alle drei, im Namen der Königin Maria, gefangen.

In dem fünften Aufzuge erblicken wir den geſchäftigen Biſchof, der zur Hinrichtung der Gefangenen die nöthigen Befehle ertheilt. Zu ihm kommt Pembrock. Seine mit dem Guilford erneuerte Freundſchaft hat ihn nicht müſſig gelaſſen; er hat bei der Königin für die Gefangenen Gnade ausgewirkt, und zieht dem Gardiner frohlockend davon Nachricht. Doch das iſt im geringſten nicht nach des Biſchofs Sinne, er eilet alſo zur Maria, ihr dieſe unzeitige Gnade auszureden; und Pembrock begiebt ſich zu ſeinem Guilford. Jetzt wird die hinterſte Scene aufgezogen, und man ſieht die Johanna auf ihren Knien liegen und beten. Guilford tritt zu ihr herein. Sie unterhalten ſich mit Todesbetrachtungen, als Pembrock kommt und ihnen ſeine fröhliche Botſchaft bringt. Nur einen Augenblick glänzt ihnen dieſer Strahl von Hoffnung. Gardiner erſcheint, und bekräftigt zwar die Gnade der Königin, aber bloß unter der Bedingung, daß ſie beide zur römiſchen Kirche zurückkehren ſollen. Dieſe Bedingung wird abgeſchlagen; ſogleich wird Guilford zum Tode geführt; die Scene eröffnet ſich noch weiter; man erblickt das Blutgerüſt; Johanna beſteigt

es, als eine wahre Heldin; Gardiner triumphirt; Pembrock verwünscht den Geist der Verfolgung; und das Stück schließt.

Nunmehr sagen Sie mir, was Herr Wieland mit diesem großen Plane anders gemacht hat, als daß er einen prächtigen Tempel eingerissen, um eine kleine Hütte davon zu bauen? Er hat die rührende Episode des Pembrocks herausgerissen, und die letzten drei Aufzüge in fünfe ausgedehnt, durch welche Ausdehnung, besonders des fünften Aufzuges in seine beiden letzten, die Handlung ungemein schläfrig geworden ist. Herr Wieland läßt den Guilford an einem Orte zur Johanna sagen:

Und selbst, o Scheusal, deine Räthe selbst,
Die kaum mit aufgehab'nen Händen schwuren,
Dir, dem Gesetz und unserm heil'gen Glauben
Getreu zu bleiben, alle sind Verräther,
Verdammte Heuchler! — Pembrock, ach! mein Freund,
Mein Pembrock selbst, vom Gardiner betrogen,
Fiel zu Marien ab.

Man weiß gar nicht, was das für ein Pembrock hier ist, und wie Guilford auf einmal eines Freundes namentlich gedenkt, der in dem Stücke ganz und gar nicht vorkommt? Aber nun werden Sie dieses Räthsel auflösen können. Es ist eben der Pembrock des Rowe, dem er in seinem Stücke keinen Platz gönnen wollen, und der ihm dafür den Possen thut, sich, gleichsam wider seinen Willen, einmal einzuschleichen.

Hundert und eilfter Brief.

Die Verlegenheit, in die mich Herr Basedow in Ansehung des zweiten Mitarbeiters an dem „Nordischen Aufseher" des Herrn Klopstocks, mit aller Gewalt setzen will, hat mich von Grund des Herzens lachen gemacht.

„Auch das fünfundzwanzigſte Stück, ſagt Herr Baſedow, von einer dreifachen Art über Gott zu denken, deſſen Verfaſſer der Herr Klopſtock iſt, wird von dem Herrn Journaliſten ſehr feindſelig angegriffen. Er muß vermuthlich das Klopſtockiſche Siegel nicht darauf geſehen haben, wie auf andern Stücken deſſelben Verfaſſers, von welchen er mit Hochachtung redet.“ — Herr Baſedow will vermuthlich hier ſpotten. Vermuthlich aber wird der Spott auf ihn zurück fallen. Denn geſetzt, ich hätte allerdings das Klopſtockiſche Siegel darauf erkannt: was weiter? Hätte ich es bloß deßwegen, ohne fernere Unterſuchung, für gut, für vortrefflich halten ſollen? Hätte ich ſchließen ſollen: weil Herr Klopſtock dieſes und dieſes ſchöne Stück gemacht hat; ſo müſſen alle ſeine Stücke ſchön ſeyn? Ich danke für dieſe Logik. „Herr Klopſtock,“ heißt es an einem andern Orte, „ſo gewogen der Kritiker ſich demſelben auch anſtellt ꝛc.“ Anſtellt? Warum denn anſtellt? Ich kenne den Herrn Klopſtock von Perſon nicht; ich werde ohne Zweifel nie das Vergnügen haben, ihn ſo kennen zu lernen; er wohnt in Kopenhagen, ich in **; ich kann ihm nicht ſchaden; er ſoll mir nichts helfen: was hätte ich denn alſo nöthig, mich gegen ihn anzuſtellen? Nein, ich verſichere den Herrn Baſedow auf meine Ehre, daß ich dem Herrn Klopſtock in allem Ernſte gewogen bin; ſo wie ich allen Genies gewogen bin. Aber deßwegen, weil ich ihn für ein großes Genie erkenne, muß er überall bei mir Recht haben? Mit nichten. Gerade vielmehr das Gegentheil: weil ich ihn für ein großes Genie erkenne, bin ich gegen ihn auf meiner Hut. Ich weiß, daß ein feuriges Pferd auf eben dem Steige ſammt ſeinem Reiter den Hals brechen kann, über welchen der bedächtige Eſel, ohne zu ſtraucheln, geht.

Wer heißt den Herrn Klopſtock philoſophiren? So

gewogen bin ich ihm freilich nicht, daß ich ihn gern philoſophiren hörte. Und können Sie glauben, Herr Baſedow ſelbſt iſt in dem gedachten Stücke nicht ganz mit ihm zufrieden. Sie wiſſen, was ich dagegen erinnert habe. Erſtlich, daß er uns mit ſeiner dritten Art über Gott zu denken nichts Neues ſage; das Neue müßte denn darin liegen, daß er das denken nennt, was andere empfinden heißen. Das raumt Herr Baſedow ein, und fragt bloß: „Ob man denn über alte Dinge etwas neues ſagen müſſe? Und ob denn Herr Klopſtock nicht das Recht gehabt habe, das Wort denken anders zu nehmen, als es in der üblichen Sprache einiger Syſteme genommen werde?“ Ich ſelbſt habe ihm dieſes Recht zugeſtanden, und nur wider den Irrthum, auf welchen er dadurch verfallen iſt, proteſtirt; als worin mein zweiter Einwurf beſtand. Er ſagt nämlich, daß man durch die dritte Art über Gott zu denken auf neue Wahrheiten von ihm kommen könnte, wenn die Sprache nicht zu arm und ſchwach wäre, das, was wir dabei dächten, auszudrücken. Ich ſage: keine neue Wahrheiten! Und was ſagt Herr Baſedow? „Ich geſtehe, es wäre vielleicht nicht ganz abzurathen geweſen, den Ausdruck neue Wahrheiten zu vermeiden, oder ihn vielmehr zu erklären.“ Das geſteht Herr Baſedow, und doch zankt er mit mir. Ja freilich; wenn es erlaubt iſt, allen Worten einen andern Verſtand zu geben, als ſie in der üblichen Sprache der Weltweiſen haben: ſo kann man leicht etwas Neues vorbringen. Nur muß man mir auch erlauben, dieſes Neue nicht immer für wahr zu halten.

Aber wieder auf das Vorige zu kommen: Hätte ich wirklich das Klopſtockiſche Siegel auf dem gedachten Stücke nicht geſehen? O nur allzudeutlich; und ich dächte, ich hätte es auch nur allzudeutlich zu verſtehen gegeben. Ich ſchrieb nämlich:

„Ich verdenke es dem Verfaſſer ſehr, daß Er ſich bloß gegeben, ſo etwas auch nur vermuthen zu können.“ Dieſes Er war nicht umſonſt in dem Manuſcripte unterſtrichen, ward nicht umſonſt mit Schwabacher gedruckt. Dieſes Er war Herr Klopſtock. Denn Herr Baſedow wird doch wohl wiſſen, wofür die Gottſchede und Hudemanns den Herrn Klopſtock halten. Dieſer Leute wegen that es mir im Ernſte leid, daß Er eine Theorie verrathen habe, die ihren kahlen Beſchuldigungen auf gewiſſe Weiſe zu ſtatten komme.

Und ſo wenig ich aus des Herrn Klopſtocks Philoſophie mache, eben ſo wenig mache ich aus ſeinen Liedern. Ich habe davon geſagt: „ſie wären ſo voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfinde.“ Herr Baſedow hingegen ſagt von dem Liede, von welchem damals vornehmlich die Rede war: „Es iſt, wie mich dünkt, ganz ſo gedankenreich und ſchön, wie die folgende Strophe.

Jeſus, Gott wird wiederkommen.
Ach laß uns dann mit allen Frommen
Erlöſt zu deiner Rechten ſtehn!
Ach du müſſeſt, wenn in Flammen
Die Welt zerſchmilzt, uns nicht verdammen!
Laß alle kämpfen dich zu ſehn!
Dann ſetz auf deinen Thron
Die Sieger, Gottes Sohn,
Hoſianna!
Zur Seligkeit
Mach uns bereit,
Durch Glauben, durch Gerechtigkeit.

Das nennt Herr Baſedow gedankenreich? Wenn das gedankenreich iſt; ſo wundere ich mich ſehr, daß dieſer gedankenreiche Dichter nicht längſt der Lieblingsdichter aller alten

Weiber geworden ist. Ist das der Dichter, der jenen Traum von Sokrates gemacht hat? Damit aber Herr Basedow und seines gleichen nicht etwa meinen mögen, daß mein Urtheil über die Klopstockischen Lieder, ein bloßer witziger Einfall sey, so will ich ihnen sagen, was ich dabei gedacht habe. Es kann wahr seyn, dachte ich, daß Herr Klopstock, als er seine Lieder machte, in dem Stande sehr lebhafter Empfindungen gewesen ist. Weil er aber bloß diese seine Empfindungen auszudrücken suchte, und den Reichthum von deutlichen Gedanken und Vorstellungen, der die Empfindungen bei ihm veranlaßt hatte, durch den er sich in das andächtige Feuer gesetzt hatte, verschwieg und uns nicht mittheilen wollte: so ist es unmöglich, daß sich seine Leser zu eben den Empfindungen, die er dabei gehabt hat, erheben können. Er hat also, wie man im Sprichworte zu sagen pflegt, die Leiter nach sich gezogen, und uns dadurch Lieder geliefert, die von Seiten seiner, so voller Empfindung sind, daß ein unvorbereiteter Leser oft gar nichts dabei empfindet. Der „Hamburgische Anzeiger" sagt, es sey ihm dieses mein Urtheil eben so vorgekommen, „als ob jemand von Lessings schönen Fabeln urtheilen wollte, sie wären so witzig, daß sie oft ganz aberwitzig darüber würden." Der Herr versuche nunmehr, ob er in seine Instanz eben den richtigen Sinn legen kann, der in meinem Urtheile liegt. Desto schlimmer aber für Lessingen, wenn seine Fabeln nichts als witzig sind!

Hundert und zwölfter Brief.

Herr Basedow — und nun werde ich seiner zum letztenmale gedenken, — wirft auf allen Seiten mit Lieblosigkeiten, mit Verleumdungen um sich; und der „Hamburgische Anzeiger"

ſagt, daß ein ſehr niedriger Bewegungsgrund mich aufgebracht habe, den Aufſeher, als ein höchſt ſchlechtes Werk herunter zu ſetzen. Beide Herren muß ein verborgenes Geſchwür jucken, das ſie mit aller Gewalt aufgeſtochen wiſſen wollen. Ihr Wille geſchehe alſo. Ich wünſche, daß die Operation wohl bekommen möge.

Erinnern Sie ſich wohl des erdichteten Briefes, den der nordiſche Aufſeher in ſeinem ſieben und dreißigſten Stücke mittheilte? Vielleicht haben Sie ihn überſchlagen. Ich meine folgenden.

„Mein Herr!

„Hoffentlich werden Sie ſich doch, bei dem Schluſſe des erſten Theils Ihrer Blätter, in Kupfer ſtechen laſſen. Ich habe Sie zwar noch nicht geſehen, ſo oft ich Sie auch auf unſern Spaziergängen aufgeſucht habe, und ich habe ein ſcharfes Geſicht. Gewiß Sie entziehen ſich dem Publicum allzuſehr. Dennoch getraue ich mir, Sie vollkommen zu treffen. Das verſpreche ich: Ihr Portrait ſoll keinem in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften etwas nachgeben. Ein altes ſaures Geſicht mit Runzeln, wie Gellert und ein anderer Dichter; tiefſinnig; ſchief; auch ein wenig mürriſch; denn im Schatten bin ich ſtark. Nicht wahr? Ich warte nur auf Ihre Erlaubniß, mein Herr, um den Grabſtichel in die Hand zu nehmen; die Platte iſt ſchon fertig. Ich mache auch Inſcriptionen in Proſa und Verſen, wenn Sie ſie haben wollen. Ihr Verleger iſt, wie ich höre, ſo eigen, daß er Ihr Bild dem Werke ohne Ihr Wiſſen nicht vorſetzen will. Aber der wunderliche Mann! Er ſoll nicht dabei zu kurz kommen; das Buch wird gewiß deſto beſſern Abgang haben. Nur muß er meine Mühe nicht umſonſt verlangen.“

„Das will ich Ihnen noch im Vertrauen ſtecken: Ich kenne

eine etwas betagte reiche Wittwe, welche alle Augenblicke bereit ist, sich in Sie zu verlieben, wenn Sie so aussehen, wie ich Sie zeichnen will. Die Frau sieht nicht übel aus. Sie sind doch noch Wittwer?“ Ich bin Mein Herr

Ihr unterthänigster Diener
Philipp Kauk.
Kupferstecher.

Ich frage einen jeden, dem es bekannt ist, daß der Kupferstecher, der ein Paar Portraits vor der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ gemacht hat, wirklich Kauke heißt, ob diesem Briefe das geringste zu einem förmlichen Pasquille fehlt? Ich wußte nicht, ob ich meinen Augen trauen sollte, als ich sahe, daß sich ein Mann, wie der „Nordische Aufseher,“ der von nichts als Religion und Redlichkeit schwatzt, der es seiner Würde für unanständig erklärt hatte, sich mit der Satyre abzugeben, daß sich so ein Mann so schändlich vergangen hatte. Gesetzt der Künstler spräche zu ihm: „Mein Herr, der Sie so eigenmächtig nicht Tadel, sondern Schande austheilen, darf ich wohl wissen, wie ich zu diesem Brandmaale komme? Es ist wahr, ich habe eines von den bewußten Portraits gestochen; aber nicht aus freiem Willen, sondern weil es mir aufgetragen ward, weil mir die Arbeit bezahlt ward, und ich von dieser Beschäftigung lebe. Ich habe mein Bestes gethan. Allein man hat mir ein so schlechtes Gemälde geliefert, daß ich nichts besseres daraus habe machen können. Ich sage Ihnen, daß alle die Fehler, die Sie in meinem Stiche tadeln, in dem Gemälde gewesen sind; und daß ein Kupferstecher keinen Fehler des Gemäldes nach Gutdünken verbessern kann, ohne in Gefahr zu seyn, die Aehnlichkeit auf einmal zu vernichten. Was weiß ich, ob Herr Gellert ein Adonis ist, oder ein saures Gesicht mit Runzeln hat? Was weiß ich,

ob der andere Dichter (den ich nicht einmal gestochen habe) schief und mürrisch aussieht? Wir Kupferstecher stechen die Leute, wie wir sie gemalt finden. Und als Kupferstecher, sollte ich meinen, hätte ich doch immer noch einen Stichel gezeigt, der fester und kühner ist, und mehr verspricht, als daß er eine so öffentliche Beschimpfung verdient hätte. Doch dem sey wie ihm wolle. Wenn ich auch schon der allerelendeste Kupferstecher wäre, warum gehen Sie aus den Schranken des kritischen Tadels? Warum muß ich noch etwas schlimmeres als der elendeste Kupferstecher, warum muß ich Ihr Kuppler seyn? Muß ich Ihr Kuppler seyn, weil Ihre Freunde das Unglück durch mich gehabt haben, nicht so schön und artig in der Welt zu erscheinen, als sie sich in ihren Spiegeln erblicken? Dieses einzige frage ich Sie: muß ich darum Ihr Kuppler seyn?" — Wenn, sage ich, der Künstler zu dem Aufseher so spräche; was könnte der fromme, redliche, großmüthige Mann antworten?

Herr Basedow möchte gar zu gern meinen Namen wissen. Gut; er soll ihn erfahren, sobald einer von ihnen, entweder Herr Cramer, oder Herr Klopstock, oder Er selbst, das Herz hat, sich zu diesem Pasquille zu bekennen.

Siebenter Theil.

XII.

Den 18. September 1760.

Hundert und siebenundzwanzigster Brief.

Sie kennen doch den Aesopischen Zahnschreier, Hermann Arel, den die Schweizerischen Kunstrichter vor einigen Jahren

mit so vieler zujauchzenden Bewunderung austrommelten? Er unterschied sich von andern Zahnschreiern besonders dadurch, daß er sehr wenig redete. Wenn er aber seinen Mund auftat, so geschah es allezeit mit einer Fabel. Der schnackische Mann war in der Schweiz überall willkommen; er durfte ungebeten bei den Tafeln und Gastmählern vornehmer und geringer Personen erscheinen; man hielt dafür, daß seine Zeche durch die Fabeln, die er unter die Gespräche mischte, überflüssig bezahlt sey. Unter andern wußte er sehr viel von Gauchlingen zu erzählen; wie die Gauchlinger über ihre böse Bach rathschlagen; wie die Gauchlinger nicht Spitzhosen anstatt Pluderhosen tragen wollen; wie die Gauchlinger ꝛc. Alle diese Gauchlingiana haben seine Freunde zu Papier gebracht, und sie in den „Freimüthigen Nachrichten," in den „Kritischen Briefen," in der Vorrede zu M. v. K. „Neuen Fabeln," zum ersten, zweiten, dritten, und der Himmel gebe, letzten Male drucken lassen.

Das alles wissen Sie. Aber wissen Sie auch, daß Hermann Axel noch lebt? Daß er nunmehr auf seine eigene Hand ein Autor geworden ist? Daß er einen kläglichen Beweis gegeben, wie wirksam das Gift seiner Schmeichler auf seinen gesunden Verstand gewesen seyn müsse? Diese bösen Leute hatten ihn und den Aesopus so oft zusammen genennt, bis er sich wirklich für einen zweiten Patäcus (ὃς ἐφασκε την Αἰσωπου ψυχην ἐχειν[1]) gehalten. Nun fiel Lessingen vor kurzem ein, an dieser Seelenwanderung zu zweifeln, und verschiedenes wider die Axelische Fabeltheorie einzuwenden. Wer hieß ihm das? Er hätte die Schweizer besser kennen sollen. Er hätte wissen sollen, daß sie den geringsten Widerspruch mit der plumpsten Schmähschrift zu rächen gewohnt sind.

[1] Plutarch im Leben des Solons.

Hermann Arel ſpricht zwar wenig; aber er kann deſto mehr ſchreiben. Er wird eine Sündfluth von Fabeln wider ihn ausſchütten. Er wird mit Stoppen und Kräuterbündeln um ſich werfen. Er wird — — alles thun, was er wirklich in folgendem Buche gethan hat „Leſſingiſche unäſopiſche Fabeln: enthaltend die ſinnreichen Einfälle und weiſen Sprüche der Thiere. Nebſt damit einſchlagender Unterſuchung der Abhandlung Herrn Leſſings von der Kunſt, Fabeln zu verfertigen.“

Dieſes Buch, welches um die Hälfte ſtärker iſt als die Leſſingiſchen Fabeln ſelbſt, hat ſo viel ſonderbare Seiten, daß ich kaum weiß, von welcher ich es Ihnen am erſten bekannt machen ſoll. So viel läßt ſich gleich aus dem Titel abnehmen, daß es aus Fabeln und Abhandlungen beſteht. Jene ſollen ſpöttiſche Parodieen auf Leſſings Fabeln ſeyn; und in dieſen ſoll die Leſſingiſche Theorie von der Fabel mit Gründen beſtritten werden. Hermann Arel dünkt ſich in Schimpf und Ernſt maître passé; er will nicht bloß die Lacher auf ſeiner Seite haben, ſondern auch die denkenden Köpfe; er fängt mit Fratzengeſichtern an und hört mit Runzeln auf. Aber woher weiß ich es, werden Sie fragen, daß Hermann Arel der Verfaſſer von dieſen Leſſingiſchen unäſopiſchen Fabeln iſt? Woher? Er hat ſich ſelbſt dazu bekannt, indem er verſchiedene von den Fabeln, die ihm in den Kritiſchen Briefen beigelegt werden, hier wieder aufwärmt, hier zum viertenmale drucken läßt. Mit was für Recht könnte er das thun, wenn nicht dieſe ſowohl als jene ſeine wären; wenn er nicht beide für Geburten von ihm erkannt wiſſen wollte?

Leſen Sie nur gleich die erſte Fabel, um alle die Beſchuldigungen auf einmal zu überſehen, die er ſeinem witzigen Antagoniſten macht. Witzig iſt hier ein Schimpfwort, muß ich Ihnen ſagen. Denn mit allem würde Leſſing vor ihm

noch eher Gnade finden, als mit ſeinem Witze. Den kann er durchaus nicht leiden.

Die neue Fabel-Theorie.

„Ich ſaß an einem murmelnden Bache auf einem glatten Steine, und rief die Muſe an, die den Aeſopus ſeine Fabeln gelehrt hatte. Indem kam mit ſeltſamen Bocksſprüngen eine Geſtalt wie eines Faunus aus dem nahen Walde hervor; er kam gerade auf mich zu und ſagte: Die Muſe hört dich nicht, ſie iſt itzo beſchäftiget einem Poeten beizuſtehen, der den Tod Sauls und Jonathans ſingt: Ich will ſtatt ihrer dir bei deiner Geburt helfen. Ich bin von dem Gefolge der Muſen, und diene den Poeten und Malern nicht ſelten bei ihrer Arbeit; ſie nennen mich Capriccio, ich bin jener Geiſt

— — ille ciens animos et pectora versans,
Spiritus a capreis montanis nomen adeptus.

Die Deutſchen haben mir noch keinen Namen gegeben, und nur wenige von ihnen kennen mich. Ich machte eine tiefe Verneigung und ſagte, daß ich bereit wäre, mit ihm auf die Fabeljagd zu gehen. Dieſe Mühe, ſagte er, können wir uns haren; dafür wollen wir im Aelian und Suidas und Antonius Liberalis jagen. Wenn wir ihre Geſchichten bald eher abbrechen, bald weiter fortführen, bald einzelne Umſtände herausnehmen und eine neue Fabel darauf bauen, oder eine neue Moral in eine alte Fabel legen, werden wir an Fabelwildbret niemals Mangel haben. Jede Folge von Gedanken, jeder Kampf der Leidenſchaften ſoll uns eine Handlung ſeyn. Warum nicht? Wer denkt und fühlt ſo mechaniſch, daß er ſich dabei keiner Thätigkeit bewußt ſey? Zu derſelben brauchen wir auch die innere Abſicht der aufgeführten Perſonen nicht, es iſt genug an unſerer Abſicht. Nur laßt uns nicht vergeſſen,

unſerer Fabel die Wirklichkeit zu geben mit dem: Es war einmal! — Ich erlaſſe dir auch die kleinen ſonderbaren Züge in den Sitten der Thiere, du haſt genug an den allgemein bekannten, und dieſe magſt du erhöhten ſo weit du willſt, und ſie ſo nahe zur menſchlichen Natur bringen als du willſt. Der müßte ein Dummkopf ſeyn, der deine Fabeln leſen wollte, um die Naturgeſchichte darin zu ſtudiren."

„Gewiß, ſagte ich, werden wir ſo Fabeln bekommen, aber es werden wohl Stoppiſche ſeyn? Um Vergebung, verſetzte er, nicht Stoppiſche, ſondern Leſſingiſche: In dieſen letzten Tagen iſt Leſſing den Menſchen geſchenkt worden, Stoppens unverdaute Fabeltheorie zu verdauen, zu verbeſſern und unter die ſcientifiſche Demonſtration zu bringen. Wir können ihm die Verantwortung überlaſſen. Er kann ſich mit Witz aushelfen, wenn es ihm an Natur fehlt, und er hat Unverſchämtheit übrig, den Mangel an Gründlichkeit zu erſetzen."

„Laſſet uns, ſagte ich, das Werk ohne Verzug angreifen. Hilf mir, munterer Capriccio, zu Reimen oder Hexametern, zu Gemälden, zu Zeichnungen der Oerter, der Perſonen, der Stellungen, zu Gedanken, die hervorſtechen, zu Anſpielungen. Fort mit dem Plunder, verſetzte er, den können wir gänzlich entbehren. Wozu braucht die Fabel Anmuth? Willſt du das Gewürze würzen? Kurz und trucken; mehr verlangt unſer Lehrer nicht; gute Proſe —"

„Entſchuldige dich dann mit deinem Unvermögen, gieb deine Grillen für Orakel, du wirſt weder der Erſte noch der Letzte ſeyn, der das thut — —"

„Alles was er mir ſagte, dünkte mich ſeiner ſatyriſchen Geſtalt und ſeinem bocksmäßigen Namen zu entſprechen. Indeſſen folgte ich ihm, und verfertigte auf einem Stein folgende Fabeln."

Wie gefällt Ihnen das? Die Schnacke iſt ſchnurrig genug;

aber laſſen Sie uns doch ſehen, auf wie viel Wahrheit ſie ſich gründet. Erſt eine kleine Anmerkung über den Capriccio. Der arme Capriccio! Hat der es nun auch mit den Schweizern verdorben? Noch im Jahr 1749, als ſie uns die Gedichte des Pater Ceva bekannt machen wollten, ſtand Capriccio bei ihnen in ſehr großem Anſehen. Da war er der poetiſche Taumel; da war er der muntere Spürhund, der in einer ſchallenden Jagd, die das Hüfthorn bis in die abgelegenſten dunkelſten Winkel der menſchlichen Kenntniſſe ertönen läßt, das ſeltſamſte Wild aufjagt; da war er Musis gratissimus hospes; da hatte er dem Pater ſein Gedicht auf den „Knaben Jeſus“ machen helfen; da hatte er auch deutſchen Dichtern die trefflichſten Dienſte gethan; den einen hatte er in einer zärtlichen Elegie ſeine Liebe derjenigen erklären laſſen, „die ihm das Schickſal zu lieben auferlegt und ihm ihre Gegenliebe geordnet, die er aber noch nicht kannte, noch niemals geſehen hatte;“ der andere war durch ihn in einer choriambiſchen Ode „bis in die Tiefen jener Philoſophie gelangt, in welchen er ſich mit ſeinen Freunden noch als Atomos, die allererſt aus der Hand der Natur kamen, erblickte, bevor ſie noch geboren waren, doch ſich nicht ganz unbewußt.“

Klein wie Theilchen des Lichts ungeſeh'n ſchwärmeten,
— wie ſie — auf einem Orangeblatt
Sich zum Scherzen verſammelten,
Im wollüſtigen Schooß junger Aurikelchen
Oft die zaubernde Zeit ſchwatzend beflügelten.

Das alles war und that Capriccio bei den Schweizern 1749. Und was laſſen ſie ihm 1760 thun? Schlechte Leſſingiſche Fabeln machen. Welche Veränderung iſt mit ihm vorgegangen? Mit ihm keine, aber deſto größere mit den Schweizern. Capriccio iſt der Gefährte der Fröhlichkeit:

Laetitia in terras stellato ex æthere venit,
Cui comes ille ciens animos et pectora versans,
Spiritus a capreis montanis nomen adeptus;

und ſeit 1749 fanden die Schweizer für gut, mit der Fröhlichkeit und zugleich mit ihrem ganzen Gefolge zu brechen. Sie waren fromme Dichter geworden, und ihr poetiſches Intereſſe ſchien ein ernſtes, ſchwermüthiges Syſtem zu fordern. Sie hatten ſich andächtige Patriarchen zu ihren Helden gewählt; ſie glaubten ſich in den Charakter ihrer Helden ſetzen zu müſſen; ſie wollten es die Welt wenigſtens gern überreden, daß ſie ſelbſt in einer patriarchaliſchen Unſchuld lebten; ſie ſagten alſo zu der Fröhlichkeit: was machſt du? und zu dem Capriccio: du biſt toll! Vielleicht zwar lief auch ein kleiner Groll gegen dieſen mit unter. Er war ihnen in dem „Noah“ nicht munter genug geweſen: er hatte ihnen da nicht genug ſeltſames poetiſches Wild aufgejagt. Denn wer weiß, ob nicht Capriccio einer von den Spürhunden iſt, die nicht gern ins Waſſer gehen; und beſonders nicht gern in ſo gefährliches Waſſer als die Sündfluth. Da dachten die Schweizer: willſt du uns nicht, ſo wollen wir dich auch nicht; lauf! Man hört es zum Theil aus ihrem eigenen Geſtändniſſe. Einer von ihren Poeten ſingt jetzt „den Tod Sauls und Jonathans:“ iſt Capriccio bei ihm? Nein. Die Muſe nur iſt bei ihm; und Capriccio ſchwärmt indeſſen, ich weiß nicht wo herum, ob es gleich von ihm weiter heißt:

— — — pictoribus ille
Interdum assistens operi, nec segnius instans
Vatibus ante alios, Musis gratissimus hospes.

Ich ſorge, ich ſorge, die Muſe folgt ihrem Capriccio nach Noch eine Meſſe Geduld, und wir werden es ſehen. Wenn ſie ſich doch ja mit ihm wieder ausſöhnten! Da war es mit

den Schweizern noch auszuhalten, als Capriccio ihr Freund war. Da durfte Lemene ungescheut vor ihnen singen:

Vorrei esser ne l'Inferno,
Ma con Tantalo nel rio,
Ma che 'l rio fosse Falerno,
Ma non foggisse mai dal labro mio.

Es war ein allerliebster Einfall! Denn der Einfall kam vom Capriccio. Seitdem kam der Einfall

Es donnert! Trink und sieh auf mich!

— —

Zeus ist gerecht; er straft das Meer:
Sollt' er in seinen Nektar schlagen?

allem Ansehen nach zwar auch vom Capriccio; allein Capriccio steht nicht mehr bei ihnen in Gnaden, und Lessing ist ein profaner Bösewicht.

Aber zur Sache. „Laß uns, muß Capriccio sagen, im Aelian und Suidas und Antonius Liberalis jagen.“ Was will Hermann Arel damit zu verstehen geben? Offenbar, daß Lessing seine Fabeln nicht erfunden, sondern aus diesen alten Schriftstellern zusammen gestoppelt habe. Es ist wahr, er führt sie in seinem Verzeichnisse an: allein wer diese Anführungen untersuchen will, wird finden, daß nichts weniger als seine Fabeln darin enthalten sind. Kaum daß sie einen kleinen Umstand enthalten, auf welchen sich dieser oder jener Zug in der Fabel bezieht, und den er dadurch nicht ohne Autorität angenommen zu haben erweisen will. Die Wahrheit zu sagen, hätte ich es selbst lieber gesehen, wenn uns Lessing diese kleine gelehrte Brocken erspart hätte. Wem ist daran gelegen, ob er es aus dem Aelian oder aus der Acerra philologica hat, daß z. E. das Pferd sich vor dem Kameele

ſcheut? Wir wollen nicht die Genealogie ſeiner Kenntniß von dergleichen bekannten Umſtänden, ſondern ſeine Geſchicklichkeit, ſie zu brauchen, ſehen. Zudem ſollte er gewußt haben, daß der, welcher von ſeinen Erfindungen, ſie mögen ſo groß oder ſo klein ſeyn als ſie wollen, einige Ehre haben will, die Wege ſorgfältig verbergen muß, auf welchen er dazu gelangt iſt. Nicht den geringſten Anlaß wird er verrathen, wenn er ſeinen Vortheil verſteht: denn ſehr oft iſt die Bereitſchaft, dieſen Anlaß ergriffen zu haben, das ganze Verdienſt des Erfinders; und es würden tauſend andere, wenn ſie den nämlichen Anlaß gehabt hätten, wenn ſie in der nämlichen Diſpoſition ihn zu bemerken geweſen wären, das nämliche erfunden haben. Unterdeſſen kommt es freilich noch darauf an, ob die Stellen, welche L. anführt, dergleichen Anlaſſe ſind. Z. E. Sie erinnern ſich ſeiner Fabel

Die Furien. (ſ. Band I, S. 162.)

Dieſe Fabel iſt die einzige, bei welcher L. den Suidas anführt. Und was ſteht im Suidas davon? Dieſes, daß ἀειπαρθενος (immerjungfer) ein Beiname der Furien geweſen ſey. Weiter nichts? Und doch ſoll dem Suidas mehr als Leſſingen dieſe Fabel gehören? So jagte er in dem Suidas um dieſe Fabel zu finden? Ich kenne den Suidas auch; aber wer im Suidas nach Einfällen jagt, der dünkt mich in England nach Wölfen zu jagen! Ohne Zweifel hatte er alſo einen ganz andern Anlaß dieſe Fabel zu machen, und ſein Capriccio war nur munter genug, das ἀειπαρθενος auszuſtöbern, und es in dieſem gelegenen Augenblicke bei ihm vorbei zu jagen.

Die Fortſetzung folgt.

XIII.

Den 25. September 1760.

Beſchluß
des
hundert und ſiebenundzwanzigſten Briefs.

Ich wüßte auch kaum zwei bis drei Exempel anzuführen, wo L. ſeinen alten Währmännern mehr ſchuldig zu ſeyn ſchiene, als er dem Suidas in dieſer Fabel von den Furien ſchuldig iſt. Hingegen könnte ich ſehr viele nennen, wo er ſie ganz vor langer Weile citirt, und man es ihm zu einem Verdienſte anrechnen müßte, wenn er ſeine Erdichtungen wirklich aus den angeführten Stellen herausgewickelt hätte. Hermann Arel muß es nach der Hand auch wohl ſelbſt gemerkt haben, daß es ſo leicht nicht iſt, in den alten Claſſikern zu jagen, ohne ein gelehrter Wilddieb zu werden. Denn ſein Capriccio verſpricht es zwar zu thun; am Ende aber ſieht man, daß er weder im Suidas noch im Aelian, ſondern in den Schriften des Genfer Rouſſeau, in Browns Estimate, in Popens Briefen gejagt hat. Nun habe ich zwar alle Hochachtung gegen dieſe Männer, und ſie ſind unſtreitig größer als jene ſtaubigte Compilatoren; allein demungeachtet iſt es weniger erlaubt, ſich aus ſolchen Männern als aus jenen Alten zu bereichern. Denn dieſes nennt das Publicum, welches ſich nicht gern ein Vergnügen zweimal in Rechnung bringen läßt, verborgene Schätze graben; und jenes mit fremden Federn ſtolziren.

Doch damit ich Arein nicht verleumde: eine einzige Fabel (weil er es doch einmal Fabel nennt) finde ich, die er einem Alten zu danken hat; und zwar dem bekannten Schulbüchelchen des Plutarch, wie man mit jungen Leuten die Dichter

lesen soll. Ich sage zu danken hat; denn jagen hat er sie nicht dürfen: das Thier war zahm genug, sich mit der Hand greifen zu lassen. Es heißt bei dem Plutarch: ὁτι μεν, ὡς Φιλοξενος ὁ ποιητης ἐλεγεν, των κρεων, τα μη κρεα, ἡδιςα ἐςι, και των ἰχθυων, ὁι μη ἰχθυες, ἐκεινοις ἀποφαινεσθαι παρωμεν, ὁις ὁ Κατων ἐφη, της καρδιας την ὑπερωαν ἐναισθητοτεραν ὑπαρχειν. Οτι δε των ἐν φιλοσοφιᾳ λεγομενων, ὁι σφοδρα νεοι τοις μη δοκουσι φιλοσοφως, μηδε ἀπο σπουδης λεγεσθαι, χαιρουσι μαλλον, και παρεχουσιν ὑπηκοους ἑαυτους και χειροηθεις, δηλον ἐςιν ἡμιν. „Ob es wahr ist, was der Dichter Philoxen sagt, daß das angenehmste Fleisch das ist, was nicht Fleisch ist, und die angenehmsten Fische die, die nicht Fische sind: das wollen wir denen zu entscheiden überlassen, die, mit dem Cato zu reden, allen ihren Verstand im Gaumen haben. Das aber ist unstreitig, daß junge Leute diejenigen philosophischen Lehren am liebsten anhören, am willigsten befolgen, die in keinem ernsthaften, philosophischen Tone vorgetragen werden.“ — Nun, was meinen Sie, daß hieraus für eine Fabel geworden? Folgende:

Der Reiz der Zubereitung.

„Cinna der Poet bat Cleander den leckerhaften Esser auf ein wirthschaftliches Mittagsmahl. Eine Schüssel mit Speisen ward aufgetragen, Cleander aß mit bedachtsamer Miene und sagte: das angenehmste Fleisch ist, was nicht Fleisch ist. Hernach kam eine Schüssel mit Fischen; dann sagte er: der angenehmste Fisch ist, der kein Fisch ist. Cinna gab ihm zu erkennen, daß er diese räthselhafte Sprache nicht verstünde. Cleander versetzte: Soll ein Mann, der den Geschmack nur in der Kehle hat, den hierüber belehren, der ihn in dem Verstande hat? Der Gedanke kann dir nicht fremd seyn, daß die Menschen diejenige

philosophische Schrift am liebsten haben und mit dem meisten Vergnügen lesen, die nicht philosophisch, noch im Ernst geschrieben scheint. Sie wollen in dem Vortrage und den Vorstellungen eine schmackhafte und niedliche Zubereitung haben. Ich dächte, daß wir dieser Betrachtung deinen Phaeton, deine Verwandlungen, und deine Katze in Elysium schuldig wären."

Und das nennt Arel eine Lessingische Fabel? Wenn er uns doch nur eine einzige anführte, wo dieser Verfasser ein so kahler Ausschreiber ist, und eine schöne Stelle eines Alten so jämmerlich zu seinem Nutzen verarbeitet. Was hat Arel hier hinzuerfunden? Was hat er anderes, was hat er mehr hineingelegt, als nicht schon darin liegt? Wenn er, als ein Schweizer, wenigstens nur noch einen Schritt weiter gegangen wäre, und den leckerhaften Esser zum dritten hätte sagen lassen: „der angenehmste Käse ist der, der kein Käse ist:" so wäre es doch noch etwas gewesen. Aber auch das hat er nicht gethan; und er scheint mir ganz der Poet Cinna selbst gewesen zu seyn, der hier die Ehre hat, gegen den Fresser eine sehr alberne Person zu spielen.

Nicht L., sondern Arel selbst ist seit langer Zeit als ein Zusammenschreiber bekannt, der seine Belesenheit für Erfindungskraft zu verkaufen weiß. Z. E. Als ihn der Verfasser der „neuen kritischen Briefe" sein Probestück machen ließ und ihm verschiedene Aufgaben zu Fabeln vorlegte, befand sich auch diese darunter: Auf einen, der sich rühmte, er kenne das Gedicht, der Messias, sehr wohl, es wäre in Herametern verfaßt, und er hätte den Vers aus demselben behalten:

Also versammelten sich die Fürsten der Hölle zu Satan.

Geschwind besann sich Arel auf ein anderes Schulbüchelchen, und erzählte folgendes:

Der Palaſt des Prinzen Eugen.

„Man redete in einer Geſellſchaft von dem Palaſte des Prinzen Eugen, der in dem preußiſchen Ueberfall ſollte niedergeriſſen werden. Man war ſehr bemüht, ſein Ebenmaaß, ſeine Abtheilungen und ganze Form zu unterſuchen. Ein Menſch, der große Reiſen gethan hatte, ſchwieg lange ſtille, endlich fing er an: Dieſer Palaſt iſt mir ſo gut bekannt, als irgend jemanden. Ich war in Wien, als er gebaut ward, und ich habe das Glück, ein Stückchen von dem Marmor zu beſitzen, woraus er gebaut iſt. Zugleich zog er das Stückchen aus der Taſche und betheuerte, daß ers von dem Marmor heruntergeſchlagen hätte, von welchem der Palaſt erbaut worden.“

Was iſt das anders, als das Mährchen des Hierokles von dem Scholaſtiker, welcher ſein Haus verkaufen wollen? *Σχολαζικος οἰκιαν πωλων, λιθον ἀπ' αὐτης εἰς δειγμα περιεφερε.*

Ich habe oben die Leſſing'ſche Fabel von den Furien angeführt. Um keine andere abſchreiben zu dürfen, erlauben Sie mir, Ihnen an dieſer zu zeigen, wie glücklich Arel parodirt, wenn er ſeinen Gegner von der Seite der Moral verdächtig machen will. Erſt frage ich Sie: was hat L. wohl mit ſeinen Furien haben wollen? Was anders, als daß es eine Art von wilden Sprödden giebt, die nichts weniger als liebenswürdige Muſter der weiblichen Zucht genannt zu werden verdienen? So offenbar dieſes iſt, ſo wenig will es ihm doch Arel zugeſtehen, ſondern glaubt dieſe Moral erſt durch nachſtehende Fortſetzung hineinzulegen.

Unempfindlichkeit iſt nicht ſtrenge Zucht.

„Haſt du die drei ſtrengen, züchtigen Mädchen noch nicht gefunden, Iris, die ich dir befahl zu ſuchen, damit ich der Venus Hohn ſprechen könnte? Alſo fragte Juno die Botſchafterin

des Himmels. Ich fand ſie, antwortete Iris, aber ſie waren ſchon vergeben; Merkur hatte ſie zum Pluto geführt, der ſie für Furien brauchen will. Für Furien, dieſe Tugendhaften? ſprach Juno. O, verſetzte Iris, vollkommen ſtrenge; alle drei hatten den geringſten Funken in ihren Herzen erſtickt, alle drei haben niemals einer Mannsperſon gelächelt. Die Göttin machte große Augen und verſetzte: du haſt mir diesmal einen ſchlechten Begriff von deinem Verſtande gemacht, und deine Moral iſt mir verdächtig, indem du Tugend, Keuſchheit und Zucht mit Menſchenhaß und Unempfindlichkeit vermiſcheſt. Gellert ſoll mir die ſuchen, die ich verlange."

Der ſeltſame Arel! Alſo muß man dem Leſer nichts zu denken laſſen? und das Compliment, das Gellert hier bekommt! Er, den die Schweizer ehedem, wie Leſſingen mit Stoppen in eine Claſſe ſetzten!

So ſehr unterdeſſen Herr L. von Areln gemißhandelt worden, ſo weiß ich doch nicht, ob es ihn eben ſehr verdrießen darf, ſeine Fabeln ſo geſtiſſentlich parodirt zu ſehen. Er mag ſich erinnern, was der Abt Sallier zu dem erſten Requiſit einer Parodie macht. Le sujet qu'on entreprend de parodier, doit toujours être un ouvrage connu, célèbre et estimé. La critique d'une pièce médiocre ne peut jamais devenir intéressante, ni piquer la curiosité. Quel besoin de prendre la peine de relever des défauts, qu'on n'aperçoit que trop sans le secours de la critique? Le jugement du public prévient celui du censeur: ce seroit vouloir apprendre aux autres ce qu'ils savent aussi bien que nous, et tirer un ouvrage de l'obscurité où il mérite d'être enseveli. Une pareille parodie ne sauroit ni plaire ni instruire, et l'on ne peut parvenir à ce but, que par le choix d'un sujet, qui soit en quelque façon consacré par les éloges du public.

Und wenn es gar wahr wäre, was man uns mehr als einmal zu verſtehen gegeben hat, daß Hermann Axel niemand anders als unſer berühmter Bodmer ſey: wie eitel kann er darauf ſeyn, dieſen kritiſchen Vejanius,

Spectatum satis et donatum jam rude, —

noch eins bewogen zu haben

— — — antiquo se includere ludo.

Sophokles.

Erſtes Buch.

Von dem Leben des Dichters.

1766.

Bayle, der in ſeinem „kritiſchen Wörterbuche“ ſowohl dem Aeſchylus als dem Euripides einen beſondern Artikel gewidmet hat, übergeht den Sophokles mit Stillſchweigen. Verdiente Sophokles weniger gekannt zu werden? War weniger Merkwürdiges von ihm zu ſagen, als von jenen ſeinen Mitbewerbern um den tragiſchen Thron?

Gewiß nicht. Aber bei dem Aeſchylus hatte Baylen, Stanley; bei dem Euripides hatte ihm Barnes vorgearbeitet. Dieſe Männer hatten für ihn geſammelt, für ihn berichtigt, für ihn verglichen. Voll Zuverſicht auf ſeinen angenehmern Vortrag, ſetzte er ſich eigenmächtig in die Rechte ihres Fleißes. Und dieſem Fleiße den Staub abzukehren, den Schweiß abzutrocknen, ihn mit Blumen zu krönen: war ſeine ganze Arbeit. Eine leichte und angenehme Arbeit!

Hingegen als ihn die Folge der Buchſtaben auf den Sophokles brachte, vergebens ſah er ſich da nach einem Stanley oder Barnes um. Hier hatte ihm niemand vorgearbeitet. Hier mußte er ſelbſt ſammeln, berichtigen, vergleichen. Wäre es ſchon ſein Werk geweſen, ſo erlaubte es ihm jetzt ſeine Zeit nicht, und Sophokles blieb weg.

Die nämliche Entſchuldigung muß man auch ſeinem Fortſetzer, dem Herrn Chaufepié, leihen. Auch dieſer fand noch keinen Vorarbeiter, und Sophokles blieb abermals weg. —

Man gewinne aber einen alten Schriftſteller nur erſt lieb, und die geringſte Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, hört auf uns gleichgültig zu ſeyn. Seitdem ich es bedauere, die Dichtkunſt des Ariſtoteles eher ſtudirt zu haben als die Muſter, aus welchen er ſie abſtrahirte, werde ich bei dem Namen Sophokles, ich mag ihn finden, wo ich will, aufmerkſamer als bei meinem eigenen. Und wie vielfältig habe ich ihn mit Vorſatz geſucht! Wie viel Unnützes habe ich ſeinetwegen geleſen!

Nun denke ich: keine Mühe iſt vergebens, die einem andern Mühe erſparen kann. Ich habe das Unnütze nicht unnützlich geleſen, wenn es von nun an dieſer oder jener nicht weiter leſen darf. Ich kann nicht bewundert werden; aber ich werde Dank verdienen. Und die Vorſtellung, Dank zu verdienen, muß eben ſo angenehm ſeyn, als die Vorſtellung bewundert zu werden, oder wir hätten keine Grammatiker, keine Literatoren.

Mit mehrerm Wortgepränge will ich dieſes Leben meines Dichters nicht einführen. Wenn ein Kenner davon urtheilt, „Barnes würde es gelehrter, Bayle würde es angenehmer geſchrieben haben", ſo hat mich der Kenner gelobt.

Leben des Sophokles.

„Vor allen Dingen muß ich von meinen Quellen Rechenschaft geben (A). Dieſen zufolge war Sophokles von Geburt ein Athenienſer und zwar ein Koloniate (B). Sein Vater hieß Sophilus (C). Nach der gemeinſten und wahrſcheinlichſten Meinung ward er in dem 2ten Jahre der 71ſten Olympias geboren (D).

„Er genoß eine ſehr gute Erziehung. Die Tanzkunſt und die Muſik lernte er bei dem Lamprus, und brachte es in dieſer letztern wie auch im Ringen ſo weit, daß er in beiden den Preis erhielt (E). Er war kaum 16 Jahr alt, als er mit der Leier um die Tropäen, welche die Athenienſer nach dem Salaminiſchen Siege errichteten, tanzte und den Lobgeſang anſtimmte. Und das zwar nach einigen nackt und geſalbt; nach andern aber bekleidet (F). In der tragiſchen Dichtkunſt ſoll Aeſchylus ſein Lehrer geweſen ſeyn; ein Umſtand, an welchem ich aus verſchiedenen Gründen zweifle (G). Iſt er unterdeſſen wahr, ſo hat ſchwerlich ein Schüler das Uebertriebene ſeines Meiſters, worauf die Nachahmung immer am erſten fällt, beſſer eingeſehen und glücklicher vermieden, als Sophokles. Ich ſage dieſes mehr nach der Vergleichung ihrer Stücke, als nach einer Stelle des Plutarchs (H).

„Sein erſtes Trauerſpiel fällt in die 77ſte Olympias. Das ſagt Euſebius, das ſagt auch Plutarch; nur muß man das Zeugniß dieſes letztern recht verſtehen; wie ich denn beweiſen will, daß man gar nicht nöthig hat, die vermeinte Verbeſſerung anzunehmen, welche Samuel Petit darin angegeben hat (I).

„Damals war der dramatiſche Dichter auch zugleich der Schauſpieler. Weil aber Sophokles eine ſchwache Stimme

hatte, ſo brachte er dieſe Gewohnheit ab. Doch blieb er darum nicht ganz von dem Theater (K).

„Er machte in ſeiner Kunſt verſchiedene Neuerungen, wodurch er ſie allerdings zu einer höheren Staffel der Vollkommenheit erhob. Es gedenken derſelben zum Theil Ariſtoteles (L); zum Theil Suidas (M); zum Theil der ungenannte Biograph (N).

„Mit der Aufnahme ſeiner „Antigone“ hatte Sophokles ohne Zweifel die meiſte Urſache vergnügt zu ſeyn. Denn die Athenienſer wurden ſo entzückt davon, daß ſie ihm kurz darauf die Würde eines Feldherrn ertheilten. Ich habe alles geſammelt, was man von dieſem Puncte bei den Alten findet, die ſich in mehr als einem Umſtande widerſprechen (O). Viel Ehre ſcheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben (P).

„Die Zahl aller ſeiner Stücke wird ſehr groß angegeben (Q). Nur ſieben ſind davon bis auf uns gekommen; und von den andern iſt wenig mehr übrig als die Titel. Doch auch dieſe Titel werden diejenigen nicht ohne Nutzen ſtudiren, welche Stoffe zu Trauerſpielen ſuchen (R).

„Den Preis hat er öfters davon getragen (S). Ich führe die vornehmſten an, mit welchen er darum geſtritten hat (T).

„Mit dem Euripides ſtand er nicht immer in dem beſten Vernehmen (U). Ich kann mich nicht enthalten eine Anmerkung über den Vorzug zu machen, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte. Er iſt der tragiſchen Ehre des Sophokles weniger nachtheilig, als er es bei dem erſten Anblicke zu ſeyn ſcheint (X).

„Verſchiedene Könige ließen ihn zu ſich einladen; allein er liebte ſeine Athenienſer zu ſehr, als daß er ſich freiwillig von ihnen hätte verbannen ſollen (Y).

„Er ward ſehr alt und ſtarb in dem 3ten Jahre der 93ſten

Olympias (Z). Die Art ſeines Todes wird verſchiedentlich angegeben. Die eine, welche ein altes Sinngedicht zum Grunde hat, wollte ich am liebſten allegoriſch verſtanden wiſſen (AA). Ich muß die übrigen alten Sinngedichte, die man auf ihn gemacht hat, nicht vergeſſen (BB). Sein Begräbniß war höchſt merkwürdig (CC).

„Er hinterließ den Ruhm eines weiſen, rechtſchaffenen Mannes (DD); eines geſelligen, munteren und ſcherzhaften Mannes (EE); eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten (FF).

„Er war ein Dichter; kein Wunder, daß er gegen die Schönheit ein wenig zu empfindlich war (GG). Es kann leicht ſeyn, daß es mit den verliebten Ausſchweifungen, die man ihm Schuld giebt, ſeine Richtigkeit hat. Allein ich möchte mit einem neuen Scribenten nicht ſagen, daß ſein moraliſcher Charakter dadurch zweifelhaft würde (HH).

„Er hinterließ verſchiedene Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten (II). Die gerichtliche Klage, die ſie wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Urſachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt (KK).

„Außer ſeinen Tragödien führt man auch noch andere Schriften und Gedichte von ihm an (LL).

„Die völlige Entwerfung ſeines Charakters als tragiſcher Dichter muß ich bis in die umſtändliche Unterſuchung ſeiner Stücke verſparen. Ich kann jetzt bloß einige allgemeine Anmerkungen vorausſenden, zu welchen mich die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben (MM), und verſchiedene Beinamen, die man ihm gegeben hat (NN), veranlaſſen werden.

„Ich rede noch von dem gelehrten Diebſtahle, den man ihm Schuld giebt (OO). Endlich werfe ich alle kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können, in eine

Anmerkung zuſammen (PP); deßgleichen auch die Fehler, welche die neueren Literatoren in Erzählung ſeines Lebens gemacht haben (QQ)."

Ausführung.

Es wird Mühe koſten, dieſes Gerippe mit Fleiſch und Nerven zu bekleiden. Es wird faſt unmöglich ſeyn, es zu einer ſchönen Geſtalt zu machen. Die Hand iſt angelegt.

(A)

Von den Quellen.) Dieſe ſind Suidas und ein Unbekannter, der ſeinen Scholien über die Trauerſpiele des Sophokles ein Leben des Dichters vorgeſetzt hat. Suidas und ein Scholiaſt: Quellen! So gefällt es der verheerenden Zeit! Sie macht aus Nachahmern Originale, und giebt Auszügen einen Werth, den ehedem kaum die Werke ſelbſt hatten.

Der Artikel „Sophokles" iſt bei dem erſten ſehr kurz. Es iſt auch nicht dabei angemerkt, woher er entlehnt worden. Niemand hat ſich verdienter um ihn gemacht als J. Meurſius,[1] der ihn mit Anmerkungen erläutert hat, die ich mehr als einmal anführen werde.

Das Leben des Scholiaſten iſt etwas umſtändlicher, und es zieht ältere Währmänner an, für die man alle Hochachtung haben muß, den Ariſtorenus, den Iſter, den Satyrus. Unter dem erſten verſteht er ohne Zweifel den Ariſtorenus von Tarent, den bekannten Schüler des Ariſtoteles, von deſſen vielen Schriften uns nichts als ein kleiner muſikaliſcher Tractat übrig geblieben iſt. Ammonius[2] führt von ihm ein Werk

[1] In ſeiner Schrift: Aeschylus, Sophocles, Euripides, sive de Tragœdiis eorum libri III. Lugduni Batav. 1619. Von Seite 87 bis 94. Sie iſt dem 10ten Theile des „Gronov'ſchen Theſaurus" einverleibt worden.

[2] *Περι ὁμοιων και διαφορων λεξεων*; unter ξυνοδια και ξυνοδια:

„von den tragiſchen Dichtern“ an; und in dieſem ohne Zweifel wird das geſtanden haben, was der Scholiaſt, den Sophokles betreffend, aus ihm anführt. Jſter iſt der Schüler des Kallimachus, deſſen Diogenes Laertius, Athenäus, Suidas und andere gedenken.[1] Was für einen Satyrus er hingegen meine, will ich nicht beſtimmen. Vielleicht den Peripatetiker dieſes Namens,[2] unter deſſen Leben berühmter Männer auch ein Leben des Sophokles ſeyn mochte.

Aber hätte ich nicht lieber die zerſtreuten Stellen bei dem Plato, Ariſtoteles, Diodorus Siculus, Pauſanias, Athenäus, Philoſtrat, Strabo, Ariſtides, Cicero, Plinius ꝛc., die den Sophokles betreffen, die Quellen nennen ſollen? Doch ſie gedenken ſeiner nur im Vorbeigehen.

Und auch der Bäche, die mich zum Theil zu den Quellen gewieſen haben, kann ich ohne Undankbarkeit nicht vergeſſen. Wenn ich aber den Gyraldus,[3] den Meurſius,[4] und den Fabricius,[5] nenne, ſo habe ich ſie alle genannt. Das ſind die einzigen, bei welchen ich mehr zu lernen, als zu verbeſſern gefunden habe. Bei allen andern war es umgekehrt.

(B)

Ein Athenienſer und zwar ein Koloniate.) Suidas: *Σοφοκλης, Σοφιλου, Κολωνηθεν, Ἀθηναιος.* Und der ungenannte Biograph: *Ἐγενετο οὐν ὁ Σοφοκλης το γενος Ἀθηναιος. δημου Κολωνηθεν.* Deßgleichen der Grammatiker, von welchem der eine Jnhalt des „Oedipus auf Kolonos“ iſt: *ἡν γαρ Ἀριζοξενος ἐν τῳ πρωτῳ Τραγῳδοποιων περι νεωτερων ὁυτω φησι ταυτα λεξιν* u. ſ. w.

[1] Vossius de Hist. Gr. lib. IV. c. 12.

[2] Jonsius lib. II. de script. Hist. Philos. c. 11.

[3] *Gyraldus* Hist. Poetarum tam græcorum quam latinorum, Dialog. VII.

[4] In der unter 1 angezogenen Schrift.

[5] Fabricius Bibl. Græca Lib. II. cap. 17.

Κολωνόθεν.[1] Auch Cicero[2] beſtätigt es: Tanta vis admonitionis inest in locis, ut non sine causa ex his memoriæ ducta sit disciplina. Tum Quintus, est plane, Piso, ut dicis, inquit, nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Coloneus ille locus,[3] cujus incola Sophocles ob oculos versabatur: quem scis quam admirer, quamque eo delecter: me quidem ad altiorem memoriam Oedipodis huc venientis, et illo mollissimo carmine, quænam essent ipsa hæc loca, requirentis, species quædam commovit; inanis scilicet, sed commovit tamen.

Das athenienſiſche Volk ward wie bekannt in Φυλαι (Stämme) eingetheilt, und dieſe Φυλαι theilten ſich wiederum in verſchiedene Δημους, das iſt Landsmannſchaften, wie es Schulze[4] überſetzt hat, und ich es nicht beſſer auszudrücken wüßte. Nicht ſelten bemerken die Geſchichtſchreiber beides: ſowohl den Stamm, als die Landsmannſchaft. So ſagt z. E. Plutarch vom Perikles: Περικλης των μεν φυλων Ἀχαρνικιδης, των δημων Χολαργευς. Von unſerm Sophokles aber findet ſich nur der Δημος genannt; und ich wüßte nicht, daß irgend ein Philolog die δημους nach ihren φυλαις geordnet hätte; wenigſtens hat es Meurſius in ſeinem Werke de populis Atticæ nicht gethan. Unterdeſſen vermuthe ich nicht ohne Grund, daß Sophokles aus dem Hippothoontiſchen Stamme geweſen iſt, wie ich in der Anmerkung (CC) zeigen will.

Es hieß aber der Demos des Sophokles Κολωνος. Κολωνος

[1] Sowohl die Ausgabe des Heinrich Stephanus als des Paul Stephanus von 1603 (Seite 483) haben hier Κολωνοθεν anſtatt Κολωνηθεν.

[2] Lib. V. de finibus.

[3] Meurſius (Reliqua Attica cap. 6. p. 26) lieſt: converiebat ad sese Colonus; ille locus etc. und ich ziehe dieſe Lesart vor.

[4] In ſeinen Anmerkungen über die Leben des Plutarch, welche Kind ſeiner Ueberſetzung beigefügt hat.

bedeutet überhaupt einen Hügel, eine Anhöhe; γης ἀναστημα, τοπος ὑψηλος.[1] Zu Athen aber wurden besonders zwei Hügel so genannt, wovon der eine innerhalb, der andere außerhalb der Stadt lag. Der innerhalb der Stadt war auf dem Marktplatze neben dem Tempel des Erysaces, und hieß von dem Markte Κολωνος ἀγοραιος. Von diesem ist die Rede nicht, sondern von dem außer der Stadt, welcher zum Unterschiede Κολωνος ἱππιος d. i. der Ritterhügel, so wie jenes der Markthügel genannt ward.[2] Und zwar hatte er das Beiwort ἱππιος von den darauf befindlichen Altären oder Tempeln des Neptuns ἱππιου und der Minerva ἱππιας.[3] Aus der obigen Stelle des Cicero, und zwar aus den Worten: nam

[1] Suidas unter Κολωνος.

Man sehe den Harpocration und Pollux, deren Stellen Meursius (Reliq. Att. cap. 6.) anführt. Wie auch den Grammatiker, welcher den zweiten Inhalt des „Oedipus auf Kolonos" gemacht hat. Ουτω κληθεντι, sagt dieser von dem Kolonos, ἐπει και Ποσειδωνος ἐξιν ἱερον ἱππειου και Προμηθεως, και αὐτου δι ορεωκομοι ἱςανται. Der lateinische Uebersetzer macht in dieser Stelle einen sehr albernen Fehler. Er giebt sie nämlich so: quoniam Neptuni Equestris ibi est sacellum et Promethei, quique ejus mulorum curam gerunt, ibi considunt. — Ejus mulorum? Was mögen das für geheiligte Maulesel gewesen seyn? Er hat das Adverbium αὐτου für den Genitiv des Pronomens angesehen. (S. die Ausgabe des Paul Stephanus. S. 484.)

Warum aber jener eben hier als ἱππιος verehrt wurde, war ohne Zweifel dieses die Ursache, weil er

Ἱπποισιν τον ἀκεςηρα χαλινον
Πρωταισιν ταισδ' ἐκτισε ἀγυιαις.

(Sorbeckes in seinem „Oedipus auf Kolonos," Zeile 715. 16.) Diese Stelle des Sophokles hat mit der bekannten streitigen Stelle des Virgil:

Tuque ô, cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti.

Georg. lib. I. v. 12. 13.) sehr viel ähnliches. Virgil scheint sie vor Augen gehabt zu haben, und ich muß mich wundern, daß sie keinem von seinen Auslegern beigefallen ist. Denn man kann πρωταισιν eben sowohl mit ἀγυιαις, als mit ἱπποισιν verbinden.

me ipsum huc modo venientem convertébat ad sese Colonus etc. iſt nicht undeutlich zu ſchließen, daß er zwiſchen der Akademie und der Stadt gelegen; denn das huc geht hier auf die Akademie. Nun lag dieſe ſechs Stadien von dem Thore, und der Kolonos mußte folglich noch näher liegen. Meurſius braucht dieſen Ort des Cicero auch ſehr glücklich zur Verbeſſerung einer Stelle des Thucydides, wo geſagt wird, daß der Kolonos ungefähr zehn Stadien von der Stadt liege: σταδιους μαλιστα δεκα; und er vermuthet, daß man anſtatt δεκα leſen müſſe δ'.

Diejenigen nun, die in der Nähe dieſes Κολωνος wohnten, machten den Demos aus, der davon den Namen führte, und hießen Κολωνιαται. Niemand kann uns dieſes beſſer ſagen als Sophokles ſelbſt:

— — — Δι δε πλησιον γυαι
Τονδ' ἱπποτην Κολωνον ἐυχονται σφισιν
Αρχηγον ἐιναι, και φερουσι τοὔνομα
Το τουδε κοινον παντες ὠνομασμενον'

heißt es zu Anfange ſeines „Oedipus auf Kolonos.“ [1] Und der Scholiaſt ſetzt hinzu: Το του Κολωνου ὀνομα κοινον φερουσι παντες, ὀνομαζομενοι Κολωνιαται δηλονοτι. Mit der Ueberſetzung, welche Vitus Winſemius von dieſer Stelle macht, bin ich nichts weniger, als zufrieden:

— Et qui in vicinis compitis habitant agricolæ
Hunc equestrem Colonum precantur sibi
Præsidem esse, atque inde nomen
Commune habent, ac Coloniatæ vocantur.

Equestrem Colonum precantur sibi præsidem esse würde ungefähr heißen: ſie verehren dieſen Kolonos als ihren Schutzgott. Welch ein Sinn! Ich würde ἐυχομαι durch das

[1] Zeile 59 u. f.

bloße profiteri, aufs höchſte durch gloriari geben; und ἀρχηγον wenigſtens durch generis auctorem ausdrücken. Denn weiter will Sophokles auch nichts ſagen, als daß die Landleute da herum ſich des Kolonos als ihres Stammorts rühmen und den Namen der Koloniaten von ihm führen.

Wodurch aber dieſer Kolonos beſonders merkwürdig geworden, das waren die letzten Schickſale des Oedipus. Hier ließ ſich dieſer unglückliche Mann nieder, als ihn ſeine grauſamen Söhne aus ſeinem Reiche trieben; hier ſtarb er. Sophokles hat dieſen wunderbaren Tod zu dem Inhalte eines Trauerſpiels gemacht, χαριζομενος οὐ μονον τῃ πατριδι αλλα και τῳ ἑαυτου δημῳ, ſagt der Scholiaſt. Und in der That hat ſchwerlich ein Dichter ſeinen Geburtsort glücklicher verewigt als Er. Was ich ſonſt noch davon zu ſagen hätte, verſpare ich, bis ich auf das Stück ſelbſt komme, das zum Glücke eines von den übrig gebliebenen iſt.

So außer allen Zweifel es nun ſchon durch dieſe Zeugniſſe und Umſtände geſetzt zu ſeyn ſcheint, daß Sophokles von Geburt ein Athenienſer und zwar ein Koloniate geweſen: ſo findet man doch eines Alten erwähnt, welcher anderer Meinung ſeyn wollen. Iſter nämlich, wie der ungenannte Biograph anführt, hat vorgegeben, Sophokles ſey kein Athenienſer, ſondern ein Phliaſier. Aber da Iſter der einzige iſt, der dieſes geſagt hat, warum ſoll man ſich von ihm irre machen laſſen? Und ſo urtheilt der ungenannte Biograph ſelbſt: Ἀπιστειν δε και τῳ Ἴστρῳ φασκοντι αὐτον οὐκ Ἀθηναιον, ἀλλα Φλιασιον εἰναι· πλην γαρ Ἴστρου παρ' οὐδενι ἑτερῳ τουτ' ἐστιν ἑυρειν.

Meurſius hat, bei Gelegenheit dieſer Stelle des Biographs, einen Fehler begangen. In ſeinen Anmerkungen nämlich über das Leben des Sophokles aus dem Suidas gedenkt

er unter dem Worte Κολωνηθεν dieſer Meinung des Iſter, und ſagt: Ister e populo Phliensi fuisse eum tradiderat. Nun iſt populus hier dem Meurſius ſoviel als δημος. Iſter aber hat dem Sophokles nicht bloß den Koloniaten, nicht bloß den populum, δημον, ſondern überhaupt den Athenienſer abſprechen wollen. Dieſes iſt aus dem Gegenſatze klar: οὐκ Ἀθηναιον ἀλλα Φλιασιον. Wäre unter Φλιασιος bloß der δημος zu verſtehen, ſo könnte er ja eben ſo wohl ein Phliaſier und Athenienſer, als ein Koloniate und ein Athenienſer ſeyn. Eine dunkele Erinnerung, die dem Meurſius vielleicht beiwohnte, daß es wirklich einen δημον, Namens Φλυα, gegeben, hat ihn ohne Zweifel zu dieſem Fehler verleitet. Allein des Unterſchieds in den Buchſtaben nicht zu gedenken, ſo heißt das Adjectivum von Φλυα nicht Φλυασιος, ſondern einer aus dieſem δημῳ heißt Φλυευς. Ich berufe mich deßwegen auf folgende Inſcription bei dem Spon:[1]

ΣΕΛΕΥΚΟΣ
ΞΕΝΩΝΟΣ
ΦΛΥΕΥΣ

Φλιασιος hingegen iſt das Gentile von Φλιους. Phlius aber war eine Stadt in dem Peloponneſus und zwar in Achaia, nicht weit von Sicyon.[2] Aus dieſem Phlius alſo und nicht aus Phlya muß Iſter den Sophokles gebürtig geglaubt haben.

Strabo ſagt, das alte Phlius habe an dem Berge Kölloſſa

[1] In den Excerptis ex Jacobi Sponii Itinerario, de Populis Atticis, welche des Meurſius Reliq. Atticis beigefügt ſind. S. 59.

[2] Strabo im 8ten Buche S. 586. nach der Ausgabe des Almeloveen. Stephanus Byzantinus: ΦΛΙΟΥΣ, πολις Πελοποννησου — το ἐθνικον Φλιουντος, ἡ Φλιουσιος — Πλευνασμῳ δε του α, Φλιασιος. Für πλευνασμῳ lieſt Gronovius μεταπλασμῳ. (Variae Lectiones in Stephanum p. 26.)

liegen. Dieſes bringt mich auf eine Vermuthung. Sollte wohl Iſter anſtatt Κολωνηθεν, geleſen haben Κοιλωσαηθεν?

(C)

Sein Vater hieß Sophilus.) Man ſehe das Zeugniß des Suidas unter (A). Dieſes beſtätigt der ungenannte Biograph: ὑιος δε Σοφιλου. Und ein Ungenannter in der „Anthologie:“ [1]

Τον σε χορους μελψαντα Σοφοκλεα παιδα Σοφιλου,
Τον τραγικης μουσης ἀχρα Κεκροπιον

u. ſ. w. Clemens Alexandrinus [2] ſchreibt ihn Σοφιλλος. So auch Tzetzes. [3] Diodorus Siculus hingegen ſchreibt ihn Θεοφιλος. [4] Ich wollte darum aber nicht mit dem Meurſius ſagen: Ergo emendandus Diodorus Siculus. Denn es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß Σοφιλος und Θεοφιλος im Grunde einerlei Namen ſind, indem der Doriſche Dialekt Σιος anſtatt Θεος ſagt. Daher es denn auch die lakoniſche Ausſprache war. Wenn die Athenienſerin νη τον Θεον ſchwur, ſchwur die Spartanerin ναι σιον. Es war Ein Schwur; obgleich beide verſchiedene Gottheiten damit meinten. [5]

Das war ſein Name; nun von ſeinem Stande. War Sophilus, der Vater unſeres Dichters, einer von den vornehmeren oder geringeren Bürgern? Ariſtorenus und Iſter haben das letztere behauptet; denn beide haben ihn zu einem Handwerker, jener zu einem Zimmermanne oder Schmiede, und dieſer zu einem Schwertfeger gemacht. Allein dem ungenannten

[1] Libro III. cap. 25. ep. 42.

[2] In ſeiner Ermahnungsrede an die Griechen S. 56., nach der Ausgabe des D. Heinſius.

[3] Chil. VI. 69.

[4] Bibl. Hist. lib. XIII. p. 222. edit. Rodom.

[5] S. die „Lyſiſtrata“ des Ariſtophanes, Zeile 81 und 146, und was Bentley über die erſtere anmerkt.

Biograph kommt dieſes unglaublich vor; und zwar aus zwei Gründen, davon einer von der Feldherrnſtelle, welche Sophokles nachher, zugleich mit den vornehmſten Männern des Staats bekleidet, und der andere von dem Stillſchweigen der Komödienſchreiber hergenommen iſt. Er wählt alſo den Mittelweg und ſagt, daß Sophilus vielleicht nur Knechte gehalten habe, die jene Handwerke treiben müſſen: Ὑιος του Σοφιλου, ὃς ουτε (ὡς Αριςοξενος φησι) τεκτων, ἡ χαλκευς ἡν· ουτε (ὡς Ἱερος) μαχαιροποιος την ἐργασιαν. Τυχον δε ἐκεκτητο δουλους χαλκεας ἡ τεκτονας· οὐ γαρ ἐικος τον ἐκ τοιουτων γενομενον στρατηγιας ἀξιωθηναι συν Περικλει και Θουκυδιδῃ, τους πρωτους της πολεως· ἀλλ' οὐδ' ἀν ὑπο των κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιςοκλεους ἀποσχομενων.

Den erſten Grund halte ich für den ſtärkſten nicht. Ich werde in der Anmerkung (O) mehr davon ſagen. Der zweite aber dünkt mich deſto wichtiger. Ein geringes Herkommen war für die Dichter der alten Comödie eine unerſchöpfliche Quelle von Spöttereien. Wehe dem berühmten Manne, dem ſie von dieſer Seite etwas vorrücken konnten! Da war kein Verſchonen, wenn er ſich um den Staat auch noch ſo verdient gemacht hätte. Themiſtokles, ſagt der Biograph, erfuhr es. Und der gute Euripides! ſetze ich hinzu. Wie viel mußte er, wegen ſeiner Mutter Klito, die eine Krauthöckerin (λαχανοπωλις) geweſen war, von dem Ariſtophanes leiden. Nun war zwar Ariſtophanes ein beſonderer Feind des Euripides, dem er den Sophokles ſehr weit vorzog. Aber würde er dieſer poetiſchen Gerechtigkeit wegen einen Einfall unterdrückt haben? Da kennt man den Ariſtophanes nicht! Da kennt man die alte Comödie nicht! Als Sophokles in ſeinem Alter Gedichte für Geld machte, wozu ihn vielleicht die Noth zwang, wie bitter warf es ihm Ariſtophanes vor! Ich rede in der Anmerkung

(P) hiervon mehr. Und er sollte ihm seine geringe Herkunft geschenkt haben? Auch Kratinus, auch Eupolis und wie sie alle heißen, sollten sie ihm geschenkt haben? Denn man muß annehmen, daß der Biograph, oder die Währmänner des Biographs, von der alten Comödie mehr gelesen hatten, als uns davon übrig geblieben ist.

Aber was soll ich zu dem Mittelwege sagen, den der Biograph hier nehmen will, „daß der Vater des Sophokles vielleicht nur Knechte gehalten, die jene Handwerke treiben müssen?" Das heißt viel zu viel einräumen. Denn derjenige Bürger zu Athen, welcher mit den Hanthierungen seiner Knechte wucherte, war noch lange kein vornehmer Bürger; er gehörte aufs Höchste in die Classe der Mittelbürger, *των μετριων πολιτων*. Ja der Sohn eines solchen Bürgers war noch immer den Spöttereien der Comödienschreiber über das mittelbare Gewerbe seines Vaters ausgesetzt. Ich berufe mich dieserwegen auf das, was Plutarch[1] von dem Redner Isokrates sagt: *Ἰσοκρατης Θεοδωρου μεν ἦν παις του Ἐρεχθιεως*[2] *των μετριων πολιτων, θεραποντας ἀυλοποιους κεκτημενου, — ὁθεν ἐις τους ἀυλους κεκωμῳδηται ὑπο Ἀριστοφανους και Στρατιδος.* Hier ist ein Mann, welcher Flötenmacher in seinem Brode hält; aber eben darum gehörte dieser Mann unter die Mittelbürger, und der Sohn bekam von dem Aristophanes und Stratis des Vaters Flöten fein zu hören.

Widerspricht also die unterlassene Spötterei der Comödienschreiber dem Aristoxenus und Ister, so widerspricht sie auch der Vermuthung des Biographs, und Sophilus muß nothwendig einer von den Edeln der Stadt gewesen seyn, die

[1] In den Lebensbeschreibungen der zehn Redner, unter welchen das Leben des Isokrates das vierte ist.

[2] Wie Xylander anstatt *του ἀρχιερεως* mit vollkommenem Grunde liest.

reines Vermögen genug besaßen, entweder in die Classe der Pentakosiomedimnen, oder wenigstens in die Classe der Ritter zu gehören. Dieser Behauptung kommt das Zeugniß eines Alten, eines späteren Römers zwar, aber doch eines Mannes zu Statten, der mit der griechischen Literatur genau bekannt war. Der ältere Plinius [1] nämlich nennt unseren Dichter ausdrücklich principe loco genitum Athenis. Wird Plinius das aus seinem Kopfe gesagt haben? Wird er sich nicht auf Zeugnisse gestützt haben, die wenigstens den Zeugnissen des Isters und Aristorenus die Wage gehalten?

Ich habe über dieses eine Vermuthung, woraus das nachtheilige Vorgeben des Aristorenus und Ister entstanden seyn kann, die hoffentlich keine von den unglücklichsten seyn wird. Auf dem zweiten *Κολωνος*, welcher zum Unterschiede *ἀγοραιος* hieß, ließen sich alle diejenigen treffen, welche für Lohn arbeiteten, und hießen von diesem ihren Versammlungsorte *Κολωνιται*. [2] Was ist nun leichter zu vermengen als *Κολωνιται* und *Κολωνιαται*? Sophokles aber, und folglich auch sein Vater, war ein *Κολωνιατης*. So fanden ihn Aristorenus und Ister genannt, und lasen es für *Κολωνιτης* und machten ihn zu einem Manne, der für Lohn arbeitet. Meine Vermuthung wird dadurch bestärkt, daß sie weder untereinander, noch mit sich selbst einig sind, welches Handwerk Sophilus eigentlich getrieben habe. Denn ein *Κολωνιτης* konnte ein Zimmermann, ein Schmied und ein Schwertfeger seyn.

[1] Histor. Nat. lib. XXXVII. Sect. XI. §. 1. Edit. Hard. Ich gedenke dieser Stelle des Plinius unter (X) mit mehreren.

[2] Suidas unter diesem Worte: *Ὁυτως ὠνομαζον τους μισθωτους· ἐπειδη περι τον Κολωνον ἐιςηκεσαν, ὁς ἐςι πλησιον της ἀγορας.* Suidas hat hier den Harpocration ausgeschrieben, welcher die nämlichen Worte aus einer Rede des Hyperides anführt.

Will man mir über dieſes Κολωνιτης noch eine grammatikaliſche Grille erlauben? Ich halte die Sylbe της hier für etwas mehr, als für die bloße Endung, welche verſchiedene Gentilia bekommen. Ich halte ſie für das Nennwort ϑης, welches einen Arbeiter um Lohn bedeutet. Ὅτι ὁ παρ' ἄλλοις, merkt Photius aus den Chreſtomathieen des Helladius an,[1] μισϑου δουλευων, ϑης καλειται, ἡ παρα το ϑειναι, ὁ δηλοι το χερσιν ἐργαζεσϑαι και ποιειν· — ἡ κατα μεταϑεσιν του τ εἰς το ϑ· το γαρ πενεσϑαι και τητασϑαι του βιου, οἱον χερεσϑαι, ἀναγκαζει πολλους τα δουλων πραττειν. Nun weiß ich zwar wohl, daß ϑης in der mehrern Zahl ϑητες hat, und daß es alſo nach Verwandlung des ϑ in das vielleicht urſprüngliche τ Κολωνιτητες heißen müßte, und nicht Κολωνιται; ich weiß aber auch, daß der gemeine Gebrauch, welcher die Abänderung der Wörter in ſeiner Gewalt hat, ſich wenig um die Herleitung bekümmert. Das ϑειναι in der angeführten Stelle iſt unſer thun.

(D)

In dem 2ten Jahre der 71ſten Olympias geboren.) Der ungenannte Biograph: Γεννηϑηναι δε αὐτον φασιν ἑβδομηκοστη πρωτη ὀλυμπιαδι κατα το δευτερον ἐτος, ἐπι Ἀρχοντος Ἀϑηνησι Φιλιππου. Mit ihm ſtimmt der Ungenannte, von welchem wir ein kurzes hiſtoriſches Verzeichniß der Olympiaden (Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην) haben,[2] auf das genaueſte überein. Er ſchreibt unter dem 2ten Jahre Ο. Α. Ο. Α. Φιλιππος,

[1] Dieſen Auszug des Photius aus dem Helladius hat Meurſius überſetzt und mit Anmerkungen erläutert; und ſo iſt er dem 10ten Bande des „Gronov'ſchen Theſaurus" als ein beſonderes Werk einverleibt worden.

[2] Man findet dieſes Ungenannten Ὀλυμπιαδων ἀναγραφην unter andern in der Janſoniſchen Ausgabe der Chronik des Euſebius von 1658 Seite 515 u. f. Die Kritiker pflegen ſie unter dem Titel Anonymi Descript. Olympiad. anzuführen.

Σοφοκλης ὁ τραγωδοποιος ἐγεννηθη. Doch merkt eben dieſer Ungenannte auch unter dem 3ten Jahre der 73ſten Olympias an: Σοφοκλης ἐγεννηθη κατα τινας. Und unter dieſe einige gehört Suidas, in dem Artikel von unſerm Dichter: τεχθεις κατα την ογ' Ολυμπιαδα. Es wird aber aus anderen Datis erhellen, daß man ſich an dieſe einige nicht kehren dürfe, und daß die erſtere Meinung allerdings den Vorzug verdiene.

Der ungenannte Biograph fährt fort: ἦν δε Αισχυλου μεν νεωτερος ἐτη δεκαεπτα, Ευριπιδου δε παλαιοτερος ἐικοσιτεσσαρα. „Er war 17 Jahre jünger als Aeſchylus und 24 Jahre älter als Euripides.“ Dem zu Folge müßte Aeſchylus in dem 1ſten Jahre der 67ſten, und Euripides in dem 2ten der 77ſten Olympias geboren ſeyn. Doch beides ſtreitet wider alle Zeugniſſe, die man von der Geburtszeit dieſer beiden Dichter hat, ſo verſchieden ſie auch unter ſich ſelbſt ſeyen. Fabricius [1] hat dieſes bereits angemerkt: Auctor vitæ Sophoclis ait, Sophoclem Aeschylo juniorem annis XVIII. (man leſe XVII) seniorem Euripide annis XXIV. Pro quibus rationibus Aeschylus natus fuerit Olymp. LXVII. 1. Euripides Olymp. LXXVIII. (man leſe LXXVII.) quod utrumque aliorum scriptorum testimoniis refellitur. Nun iſt die wahrſcheinlichſte Meinung, daß Aeſchylus in der 63ſten Olympias und Euripides in dem 1ſten Jahre der 75ſten geboren worden. Wie alſo, wenn mein ungenannter Biograph geſchrieben hätte: ἦν δε Αισχυλου μεν νεωτερος ἐτη ἐικοσιτεσσαρα, Ευριπιδου δε παλαιοτερος δεκαεπτα; „Er war 24 Jahre jünger als Aeſchylus und 17 Jahre älter als Euripides?“ Würde er der Wahrheit nicht um ein großes näher kommen? Mich wundert, daß Fabricius auf dieſe Vermuthung nicht gefallen iſt.

Der Scholiaſt des Ariſtophanes merkt bei der 75ſten Zeile

[1] Biblioth. Gr. lib. II. cap. 17. p. 619.

der Frösche an: ἦν γὰρ Σοφοκλῆς Αἰσχύλου μὲν ἐτεσιν ἑπτα νεωτερος, Εὐριπιδου δε κδ'. „Sophokles ſey 7 Jahre jünger als Aeſchylus und 24 Jahre jünger als Euripides geweſen.“ Nichts kann deutlicher in die Augen fallen, als daß der Scholiaſt von den Abſchreibern hier jämmerlich verſtümmelt worden. Was aber L. Küſter in ſeinen Noten darüber anmerkt, iſt nur zum Theil richtig: Loco huic peſſimum vulnus negligentia librariorum inflictum eſt: qui proinde ut in integrum reſtituatur, pro ἐτεσιν ἑπτα ſcribendum eſt ἐτεσιν δεκαεπτα: et deinde poſt Εὐριπιδου δε, inſerenda eſt vox πρεσβυτερος vel παλαιοτερος, quæ non ſine manifeſto ſensus detrimento hic omiſſa eſt. Absurdum enim eſt dicere, Sophoclem Aeſchylo juniorem tantum fuiſſe ſeptem annis; Euripide vero, viginti quatuor annis: cum Euripidem haud paucis poſt Aeſchylum annis vixiſſe nemo ignoret. Contra Sophoclem Aeſchylo juniorem fuiſſe ſeptendecim annis, Euripide vero ſeniorem viginti quatuor annis, non ſolum evincunt rationes chronologicæ, ſed etiam expreſſe teſtatur Anonymus in vita Sophoclis etc. Und hierauf folgen die angeführten Worte des ungenannten Biographs. Allein was will Küſter, wenn er ſagt, es wiſſe jedermann, daß Euripides erſt viele Jahre nach dem Aeſchylus gelebt habe? Aeſchylus iſt, den Arundelſchen Marmorn zu Folge, in dem 1ſten Jahre der 80ſten Olympias geſtorben. Und in der 79ſten hatte ſich Euripides bereits als einen tragiſchen Dichter bekannt gemacht. Man laſſe aber den Aeſchylus auch in der 78ſten geſtorben ſeyn, ſo war Euripides doch damals ſchon geraume Zeit geboren, und man kann auf keine Weiſe ſagen: Euripidem haud paucis poſt Aeſchylum annis vixiſſe. Sollen aber dieſe Worte nur bedeuten, Euripides überlebte den Aeſchylus viele Jahre: ſo weiß ich gar nicht, was wider den

Scholiasten daraus folgt. Denn könnte dem ungeachtet Aeschylus nicht später geboren seyn als Euripides? Und bleibt er es nicht auch alsdann noch, wenn man schon die 7 Jahre in 17 verwandelt hat? Kurz, das ist der rechte Weg gar nicht, die Verstümmlung des Scholiasten ins Licht zu setzen; sondern Küster hätte geradezu sagen sollen: Es sey ausgemacht, daß Sophokles älter als Euripides gewesen. Er hätte sich ohne Umschweif auf das Zeugniß des A. Gellius,[1] oder wer ihm sonst beigefallen wäre, berufen müssen, und man würde es ihm ohne Umstände eingeräumt haben, daß παλαιοτερος oder ein ähnliches Wort fehle. Wenn er aber sagt, es erhelle aus chronologischen Berechnungen wirklich, daß Sophokles 17 Jahre jünger als Aeschylus, und 24 Jahre älter als Euripides gewesen sey: so ist es gerade das Gegentheil von dem, was Fabricius sagt. Er traut dem ungenannten Biograph, ohne ihm nachzurechnen, der der Wahrheit doch sehr weit verfehlt, wenn man ihm durch meine vorgeschlagene Versetzung nicht einigermaßen zu Hülfe kommen will.

Meursius, in seinen Anmerkungen über den Artikel des Suidas, sagt: Alii Olympiade XCI anno 2. Sophoclem natum tradunt. Von diesen anderen, welche vorgeben sollen, Sophokles wäre in dem 2ten Jahre der 91sten Olympias geboren, habe ich nie etwas gehört, auch wohl sonst niemand in der Welt. Es hat sich offenbar ein Druckfehler hier eingeschlichen; denn in der gleich darauf folgenden Stelle des Biographs liest Meursius selbst: Ὀλυμπιαδι ἑβδομηκοστῃ πρωτῃ, und nicht ἐννενηκοστῃ πρωτῃ. Ich will hoffen, daß man in der neuen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Meursius diesen Fehler bemerkt und verbessert hat. In dem „Gronov'schen

[1] *Noct. Att. libr. XVII. cap.* 21. Qui in hoc tempore nobiles celebresque erant, Sophocles ac *deinde* Euripides etc.

Thesaurus," welchem die Schrift des Meursius doch nach einer vermehrten Handschrift des Verfassers einverleibt worden, ist er glücklich stehen geblieben.

(E)

Eine gute Erziehung — Die Tanzkunst und die Musik bei dem Lamprus — In dieser und im Ringen den Preis.) Der ungenannte Biograph: *Κυλως τε ἐπαιδευθη και ἐτραφη ἐν ἐυπορια — Διεπυνηθη δε και ἐν παισι και παρα παλαιστραν και μουσικην, ἐξ ὧν ἀμφοτερων ἐσεφανωθη, ὡς φησιν Ιερος· ἐδιδαχθη δε την μουσικην παρα Λαμπριου.* Und Athenäus [1] sagt von ihm: *ἦν και ὀρχησικην δεδιδαγμενος, και μουσικην ἐτι πιυς ὢν παρα Λαμπρῳ.*

Die Erziehung der Griechen ist bekannt. Grammatik, Musik, Gymnastik: hierin und nach dieser Ordnung wurden ihre Kinder unterrichtet. Die Theile der Gymnastik waren *ὀρχησις* und *παλη*, das Tanzen und das Ringen. Ich will aber das Wort Ringen hier in eben dem weitläuftigen Sinne genommen wissen, als das griechische *παλη*, unter welchem noch viel andere gymnastische Uebungen als das eigentliche Ringen verstanden wurden.

Den nun, bei welchem Sophokles die Musik lernte, nennt der ungenannte Biograph Lampias. Athenäus hingegen nennt seinen Lehrer in der Musik und Orchestik, das ist demjenigen Theile der Gymnastik, welcher das Tanzen begreift, Lamprus. Sie meinen beide Einen Mann, dessen Name bei dem ersten nur verschrieben ist. — Und dieser Lamprus war der berühmteste Lehrer seiner Zeit. Cantare ad chordarum sonum, sagt Nepos von dem Epaminondas, doctus est a Dionysio, qui non minore fuit in musicis fama, quam Damon aut Lamprus.

Ich habe verschiedenes über diesen Mann anzumerken.

[1] Lib. I. p. 20. Edit. Casaub.

Ich fange bei einem offenbaren Irrthume an, in welchem Fabricius seinetwegen gewesen ist. Nach ihm nämlich soll eben dieser Lamprus auch den Sokrates in der Musik unterrichtet haben. Musicam et saltandi artem a *Lampro* edoctus,[1] sagt er von unserm Dichter, und setzt in der Note hinzu: eodem qui Socratem docuit. Und an einer anderen Stelle:[2] Idem ni fallor Lamprus a quo Musicam edoctum se profitetur Socrates apud Platonem Menexeno. Und das soll Sokrates bei dem Plato selbst sagen? Fabricius kann diese Anführung unmöglich selbst nachgesehen haben. Denn Sokrates sagt es daselbst nicht nur nicht, sondern sagt sogar gerade das Gegentheil. Er unterhält sich mit dem Menexenus von der Lobrede, welche den im Treffen gebliebenen Atheniensern gehalten werden soll. Er sagt, es sey dieses ein Stoff, der eben nicht viel Geschicklichkeit erfordere. Denn was für Schwierigkeiten könne es haben, Athenienser in Athen zu loben? Ganz anders wäre es, wenn der Redner Athenienser in Sparta, oder Spartaner in Athen loben müßte. Und also, fragt Menexenus den Sokrates, getraust du dich wohl diese Rede selbst zu halten? Warum nicht? erwiedert Sokrates. *Και ἐμοι μεν γε, ὠ Μενεξενε, οὐδεν θαυμαςον ὁιοτ' ἐιναι ἐιπειν, ᾧ τυγχανει διδασκαλος οὐσα οὐ πανυ φαυλη περι ῥητορικης, ἀλλ' ἡπερ και ἀλλους πολλους και ἀγαθους ἐποιησε ῥητορας, ἑνα δε και διαφεροντα των Ἑλληνων, Περικλεα του Ξανθιππου. ΜΕ. Τις ὁυτη; ἠ δηλονοτι Ασπασιαν λεγεις; ΣΩ. Λεγω γαρ· και Κοννον γε του Μητροβιου, οὑτοι γαρ μοι δυο ἐισι διδασκαλοι· ὁ μεν μουσικης· ἡ δε ῥητορικης· ὁυτω μεν οὐν τρεφομενον ἀνδρα οὐδεν θαυμαςον δεινον ἐιναι λεγειν· ἀλλα και ὁςις ἐμου κακιον ἐπαιδευθη, μουσικην μεν ὑπο Λαμπρου παιδευθεις, ῥητορικην δε ὑπο*

[1] Bibl. Gr. Lib. II. cap. 17. §. 1.
[2] Bibl. Gr. Lib. II. cap. 15. §. 36.

Αντιφωντος του Ραμνουσιου, ὁμως κἂν οὑτος ὁιος τ' ἐιη Αθηναιος γε ἐν Αθηναιοις ἐπαινων ἐυδοκιμειν. Ich, sagte er, der ich in der Beredtsamkeit die Aspasia, und in der Musik den Konnus zum Lehrmeister habe, sollte nicht im Stande seyn, eine dergleichen Lobrede zu halten? Die könnte ja wohl einer halten, der einen schlechteren Unterricht genossen hätte als ich; der die Musik von dem Lamprus und die Beredtsamkeit von dem Antiphon gelernt hätte. — Weit gefehlt also, daß Sokrates hier vorgeben sollte, die Musik von dem Lamprus gelernt zu haben; er ist vielmehr stolz darauf, daß er sie nicht von ihm gelernt hat, daß er sie von einem besseren Meister erst jetzt lernt.

Was mag aber wohl den Fabricius zu diesem Irrthume verleitet haben? Ohne Zweifel eine Stelle des Sextus Empiricus, oder vielmehr eine vermeinte Verbesserung die Menage darin machen will. Σωκρατης, erzählt Sextus Empiricus,[1] καιπερ βαθυγηρως ἠδη γεγονως, οὐκ ᾐδειτο προς Λαμπωνα τον κιθαριςην φοιτων· και προς τον ἐπι τουτῳ ὀνειδισαντα λεγειν, ὁτι κρειττον ἐςιν ὀψιμαθη μαλλον, ἢ ἀμαθη διαβαλλεσθαι. Hier heißt der Citharist, von welchem sich Sokrates noch in seinem hohen Alter unterweisen lassen, Lampon, und Menage[2] sagt: obiter moneo pro Λαμπωνα legendum omnino Λαμπρον. Aber warum denn? Um den Sextus Empiricus statt eines kleinen Fehlers einen weit gröberen begehen zu lassen? Es ist wahr, des Sokrates Lehrer in der Musik hieß nicht Lampon, er hieß Konnus; Sextus irrt sich in dem Namen. Aber er würde sich in mehr als in dem Namen geirrt haben, wenn er Lamprus geschrieben hätte. Denn Lamprus konnte damals schwerlich mehr leben. Man überschlage es nur. Lamprus

[1] Lib. VI. adversus Mathematicos.

[2] In seinen Anmerkungen über den Diogenes Laertius Lib. II. Segm 32.

unterrichtete den Sophokles vor seinem 16ten Jahre, und der Lehrer konnte leicht 20 Jahr älter seyn als der Schüler; Sokrates war beinahe 30 Jahr jünger als Sophokles, und lernte die Musik βαθυγηρως ἠδη γεγονως, als er schon sehr alt war. Nun lasse man ihn nur 50 Jahr gewesen seyn, und rechne zusammen. Müßte nicht Lamprus beinahe ein Greis von 100 Jahren gewesen seyn, wenn er den Sokrates in diesem Alter noch hätte unterrichten können? Aus den Worten des Sokrates bei dem Plato ist auch nichts weniger zu schließen, als daß Lamprus damals noch gelebt habe. Er spricht nicht von jungen Leuten, die noch jetzt schlechter unterrichtet würden als er; er redet von schon gebildeten Reduern, die schlechter unterrichtet worden.

Und hätte doch auch Muretus diese Umstände der Zeit ein wenig überlegt! Er würde unsern Lamprus schwerlich in einer Stelle des Aristoteles gefunden haben, in welcher nichts als die Buchstaben seines Namens in der etymologischen Bedeutung desselben vorkommen. Man höre ihn nur.[1] Aristoteles septimo Politicon, quorundam errorem notans, qui felicitatis causam non in virtute, sed in opibus ac copiis esse censent, ait perinde eos ridicule facere, ac si, quod musicus aliquis bene caneret, ejus rei causam non in artem, sed in lyram referrent. Id autem his verbis exprimit: Διο και νομιζουσιν ἀνθρωποι της ἐυδαιμονιας αἰτιαν τα ἐκτος ἐιναι των ἀγαθων· ὡσπερ ἐι του κιθαριζειν λαμπρον και καλως αἰτιωιτο την λυραν μαλλον της τεχνης. Quibus in verbis, ut illud præteream, quod legi malim aut αἰτιωντο, aut ἐιτις του κιθαριζειν, aliud mihi multo gravius subesse mendum videtur. Neque enim του κιθαριζειν λαμπρον και καλως, sed του κιθαριζειν Λαμπρον καλως legendum puto. Λαμπρος enim veteris musici

[1] Var. Lect. lib. IX. cap. 8.

proprium nomen fuit: quam boni nihil ad rem: hoc enim tantum significat Aristoteles, *si Lamprus bene canat*, id non lyra sed artificio ipsius effici, et ridiculum fore, si quis id non artificio ipsius sed lyræ tribuendum esse contendat. So finnreich dieſe Veränderung iſt, ſo überflüſſig iſt ſie auch. Denn warum ſoll hier λαμπρον der Name eines Muſikers ſeyn? Weil er es ſeyn kann? Weil auch alsdann noch die Worte einen Sinn behalten? Iſt das Grundes genug? Hätte Muretus nicht vorher zeigen müſſen, daß κιθαριζειν λαμπρον και καλως keinen Sinn, oder wenigſtens keinen guten Sinn mache? Und konnte er das? Konnte ihm unbekannt ſeyn, daß λαμπρος auch von der Stimme, und folglich von den Tönen überhaupt geſagt werde? Freilich, wenn man λαμπρον hier bloß durch clare überſetzt, wie es ſo wohl P. Victorius als Lambinus thut,[1] ſo ſcheint λαμπρον κιθαριζειν mehr ein Werk der Cither, als der Kunſt zu ſeyn. Allein es heißt hier das, was wir im Deutſchen durch rein ausdrücken; und λαμπρον κιθαριζειν in dieſem Sinne rein ſpielen, iſt nicht dem Inſtrumente, ſondern der kunſtmäßigen Stimmung und der Geſchicklichkeit des Griffs beizumeſſen. Doch das alles iſt mein Haupteinwurf noch nicht. Sondern dieſer, wie geſagt, iſt aus der Zeitrechnung hergenommen. Wenn es wirklich bei dem Ariſtoteles του κιθαριζειν Λαμπρον καλως hieße: würde man nicht annehmen müſſen, daß Lamprus damals noch gelebt habe? Denn nur einem noch lebenden und in der Blüthe ſeines Rufs ſtehenden Künſtler pflegt man ein dergleichen Compliment im Vorbeigehen zu machen. Iſt es aber möglich, daß Lamprus zu der Zeit noch leben konnte, als Ariſtoteles ſchrieb? Er müßte weit über 100 Jahre geworden ſeyn,

[1] Und wie es Muretus ſelbſt in der ſeinen Lect. var. angehängten Interpretatione graecor. locorum thut.

wenn er nur da noch gelebt hätte, als Aristoteles geboren ward. Wie wäre dieser auf einen Mann gefallen, den er nie gekannt, nie gehört hatte?

Das waren also zwei Stellen, in die man den Lamprus mehr hineingelegt, als ihn darin gefunden hat. Hier sind zwei andere, in welchen er wirklich ist. Sie sind beide aus dem Athenäus. Die eine steht gegen das Ende des 11ten Buchs, wo von den Anzüglichkeiten und Verleumdungen, deren sich Plato schuldig gemacht habe, die Rede ist. Und da wird denn auch der obigen Stelle des Weltweisen gedacht, wo er des Lamprus auf eine nicht vortheilhafte Art erwähnt: *Εν δε τω Μενεξενω ου μονον Ιππιας ὁ Ηλειος χλευαζεται, ἀλλα και ὁ Ραμνουσιος Αντιφων, και ὁ μουσικος Λαμπρος.* Allein *Λαμπρος χλευαζεται*; das heißt die Sache ein wenig übertreiben. Plato spottet des Lamprus ja eben nicht. Denn spottet man denn gleich eines Künstlers, wenn man sagt, daß ein anderer über ihn ist?

Aus der zweiten Stelle des Athenäus [1] ersieht man, daß Lamprus sich des Weins enthalten hat und ein Wassertrinker gewesen ist. Deßgleichen, daß der Comödienschreiber Phrynichus ihn in einem seiner Stücke angestochen habe, wo er die Kibitze seinen Tod beklagen lassen: *Υδροποτης δε ἡν και Λαμπρος ὁ μουσικος, περι οὑ Φρυνιχος φησι λαρους θρηνειν, ἐν οἱσι Λαμπρος ἐναπεθνησκεν ἀνθρωπος ὑδατοποτας, μινυρος ὑπερσοφιστης, μουσων σκελετος, ἀηδονων ἠπιαλος, ὑμνος ᾄδου.* Wenn ich diese Stelle recht verstehe, so hat das Stück selbst, in welchem Phrynichus den Lamprus durchgezogen, *λαροι*, die Kibitze geheißen. Ich ziehe nämlich *ἐν οἱσι* auf *λαρους*, und die folgenden Worte sind mir der Threnus (oder ein Stück wenigstens davon,) den der Dichter die Kibitze über den Tod

[1] Lib. II. p. m. 44.

des Muſikus ſingen laſſen. Und das ohne Zweifel in einem Theile des Chorus, welchen die Kibitze gemacht. Denn die Worte ſelbſt ſcheinen mir zerriſſene anapäſtiſche Zeilen zu ſeyn, die ich einem andern in Ordnung zu bringen überlaſſen will. Ich weiß zwar wohl, daß weder Dalechampius in ſeiner Ueberſetzung, noch Caſaubonus in ſeinen vortrefflichen Anmerkungen über den Athenäus, hier den Titel einer Comödie des Phrynichus wahrgenommen zu haben ſcheinen. Ich weiß auch, daß unter den Stücken, welche Suidas [1] dieſem Dichter zueignet, ſich keines dieſes Namens befindet; daß auch Meurſius, [2] welcher doch alle von dem Suidas benannte Stücke da oder dort angeführt gefunden, keine λαρους aufgetrieben hat. Aber dem ungeachtet kann ich Recht haben; denn wie geſagt, ich wüßte nicht auf was ἐν ὕδατι anders gehen könnte, als auf λαρους. Die Zunamen übrigens, die Phrynichus hier unſerm Lamprus giebt, ſcheinen, außer von ſeinem Waſſertrinken, von ſeinem Alter und ſeinen allzu traurigen Melodien hergenommen zu ſeyn. Er heißt der klägliche Virtuoſe, das Gerippe der Muſen, das Fieber der Nachtigallen, das Klagelied der Hölle; denn auch dieſe Bedeutung, wie bekannt, hat ὕμνος. Wenn aber Muretus an dem angezogenen Orte ſagt: Hunc Lamprum Athenæus, *non sane ex consuetudine musicorum*, abstemium

[1] Φρυνιχος, Αθηναιος, Κωμικος των ἐπιδευτερων της ἀρχαιας κωμῳδιας. — Δραματα δε αὐτου ἐξι ταυτα· Ἐφιαλτης, Κοννος, Κρονος, Κωμαζαι, Σατυροι, Τραγῳδοι, ἢ Απελευθεροι, Μονοτροπος, Μουσαι, Μυζης, Ποιζριαι. Die Worte des Suidas δραματα δε αὐτου ἐξτι ταυτα, folgende Stücke ſind von ihm, wollen aber eben nicht ſagen, daß er ſonſt keine gemacht habe. Und wenn ſie es auch ſagten, ſo hat Suidas in ähnlichen Fällen ſchon mehr als einmal geirrt. Von dem Eupolis z. E. ſagt er: ἐδιδαξε δραματα ιζ. Und Meurſius hat deren doch mehr als zwanzig angeführt gefunden.

[2] Bibl. Attica Lib. V.

fuisse ait etc., ſo hat Muretus die Zeiten ſchändlich verwechſelt. Ein alter Citharisté war mehr ein Lehrer der Mäßigkeit und Tugend, als der Tonkunſt. *Οι τ' ἀν κιθαριζειν, ἑτερα τοιαυτα, σωφροσυνης τε ἐπιμελουνται, και ὁπως ἀν οἱ νεοι μηδεν κακουργωσι*, ſagt Plato. [1]

Dieſen zwei Stellen aus dem Athenäus könnte ich eine dritte aus dem Plutarch [2] beifügen, wo eines lyriſchen Dichters Namens Lamprus gedacht wird; und wer die genaue Verbindung erwägt, in welcher zu den damaligen Zeiten die Poeſie mit der Dichtkunſt ſtand, wird ſich nicht lange bedenken, ihn für unſern Lamprus zu halten. Seine Lieder ſtehen da mit den Liedern des Pindars, des Pratinas, *και των λοιπων ὁσοι των λυρικων ἀνδρες ἐγενοντο ποιηται κρουματων ἀγαθοι*, in einer Reihe.

(F)

Um die Tropäen, nach dem Salaminiſchen Siege — Nach einigen, nackt und geſalbt; nach andern, bekleidet.) Der ungenannte Biograph: *Μετα την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν Αθηναιων περι τροπαιον οντων, μετα λυρας γυμνος ἀλειλιμμενος τοις παιανιζουσιν των ἐπινικιων ἠρχεν.* Und Athenäus: [3]. *Σοφοκλης δε προς τω καλος γεγενησθαι την ὡραν, ἠν και ὀρχησιν δεδιδαγμενος και μουσικην ἐτι παις ὠν παρα Λαμπρῳ, μετα γουν την ἐν Σαλαμινι ναυμαχιαν περι τροπαιον γυμνος ἀλειλιμμενος ἠχορευσε μετα λυρας· οἱ δε ἐν ἱματιῳ φασι.*

Und damals, ſage ich, war Sophokles noch nicht 16 Jahr. Denn es war das 1ſte Jahr der 75ſten Olympias, als Xerxes der griechiſchen Freiheit den Untergang drohte. Die Athenienſer wollten dem Rathe des Themiſtokles, die Stadt zu verlaſſen

[1] Im Protagoras.

[2] In ſeiner Abhandlung von der Muſik.

[3] Lib. I. p. m. 20.

und ihr Glück zur See zu wagen, lange nicht folgen. Endlich als Leonidas und seine Spartaner bei Thermopylä ihr Leben vergebens aufgeopfert hatten, als Phocis von den Feinden überschwemmt und verheert war, als sie ihm ihr Attica von ihren Bundesgenossen, die sich nach Peloponnesus zogen, preisgegeben sahen, zwang sie die äußerste Noth zu dem Entschlusse: *την μεν πολιν παρακαταθεσθαι τη Αθηνᾳ τη Αθηναιων μεδουσῃ, τους δ' εν ἡλικιᾳ παντας ἐμβαινειν εις τας τριηρεις, παιδας δε και γυναικας και ἀνδραποδα σωζειν ἑκαστον ὡς δυνατον.* Xylander und Kind übersetzen in dieser Stelle des Plutarchs,[1] *τους εν ἡλικιᾳ* nicht zum besten durch juventus, junge Mannschaft. Denn es ist hier *στρατευσιμος, μαχιμος ἡλικια*, nicht die Jugend, sondern das zu Kriegsdiensten fähige Alter zu verstehen, welches über das 60ste Jahr reichte. Seinen Anfang aber nahm es von dem 18ten, oder eigentlich von dem 20sten Jahre. Denn ob sie schon von dem 18ten Jahre an dienen mußten, so wurden sie doch nicht gegen den Feind, sondern nur zur Bewachung der Stadt gebraucht, und hießen *περιπολοι*.[2] In dem 20sten legten sie erst den Eid ab, *ὑπερμαχειν ἀχρι θανατου της θρεψαμενης.*

Unter dieser streitbaren Mannschaft konnte unser Sophokles also noch nicht seyn, sondern er gehörte unter die Kinder, die die Väter so gut wie sie konnten in Sicherheit mußten bringen lassen. Aber gleichwohl ist er auf Salamis, und tanzt da um die Tropäen. Sollte man ihn jetzt nicht eher in Trözene suchen, wohin die meisten Athenienser ihre wehrlose Familie schickten? *Οι πλειοι των Αθηναιων*, fährt Plutarch fort, *ὑπεξεντο γονεας και γυναικας εις Τροιζηνα, φιλοτιμως παν των Τροιζηνιων ὑποδεχομενων· και γαρ τρεφειν ἐψηφισαντο δημοσια.*

[1] Im Leben des Themistokles.

[2] Pollux lib. VIII. cap. 9. §. 105.

δυο ὀβολους ἑκαστῳ διδοντες, και της ὀπωρας λαμβανειν τους παιδα, ἐξειναι πανταχοθεν, ἐτι δ' ὑπερ αὐτων διδασκαλους τελειν μισθους. Doch Herodotus sagt es ausdrücklicher, daß Trözene nicht der einzige solche Zufluchtsort gewesen sey, sondern daß einige ihre Kinder auf Aegina, einige auch auf Salamis geschickt hätten: [1] Ενθαυτα ὁι μεν πλειοι ἐς Τροιζηνα ἀπεχειλαν (τα τεκνα και του; οἰκετας), ὁι δε ἐς Αιγιναν, ὁι δε ἐς Σαλαμινα. Der junge Sophokles war folglich nach diesem letztern Orte in Sicherheit gebracht worden, wo es der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge, in einer vorbildenden Gradation, zu versammeln beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen; und Euripides ward an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ich hätte vor allen Dingen anmerken sollen, daß die vorzügliche Schönheit des Sophokles ihn der Ehre würdig machte, der Anführer bei einer so glorreichen Feierlichkeit zu seyn: προς το καλος γεγενησθαι την ὡραν, sagt Athenäus. — Und dieses ist das erste Datum, aus welchem es wahrscheinlicher wird, daß unser Dichter in dem 2ten Jahre der 71sten, als in dem 3ten der 73sten Olympias geboren worden. Als ein Kind von 6 Jahren würde er vielleicht zu Trözene Obst genascht, nicht aber auf Salamis um die Tropäen getanzt haben.

(G)

Aeschylus des Sophokles Lehrer in der tragischen Dichtkunst — Zweifel dawider.) Der ungenannte Biograph ist der einzige, der dieses sagt: Παρ' Αισχυλῳ την Τραγῳδιαν ἐμαθεν. Ich werde also um so viel eher daran zweifeln dürfen. Und das aus folgenden Gründen. Ich will nicht untersuchen, wie viel man überhaupt von der dramatischen Dichtkunst einen lehren kann; ob es sich viel weiter

[1] Herod. lib. VIII. p. 541. Edit. Henr. Stephani.

als auf gewiſſe mechaniſche Kleinigkeiten erſtreckt, die man durch die Intuition eines Muſters weit geſchwinder und beſſer, als durch die allgemeinen Regeln eines Lehrers begreift. Ich will nicht fragen, wie viel es dergleichen allgemeine Regeln zu den Zeiten des Aeſchylus geben konnte, da noch ſo wenig gute Stücke vorhanden waren, aus welchen man ſie hätte abziehen können? Ich will auch nicht fragen: konnte Aeſchylus etwas lehren, was er ſelbſt nicht gelernt hatte? Nach dem eigenen Bekenntniſſe dieſes Dichters war ſein Talent zur Tragödie mehr ein ihm von dem Bacchus übernatürlicher Weiſe geſchenktes, als erworbenes Talent. Ἔργα δὲ Αἰσχύλου μειράκιον ὄν καθεύδειν ἐν ἀγρῷ φυλάσσων σφῶν, καὶ οἱ Διονύσου ἐπιστάντα κελεῦσαι τραγῳδίαν ποιεῖν· ὡς δὲ ἦν ἡμέρα, πειθέσθαι γὰρ ἐθέλειν, ἔργα ἤδη πειρώμενος ποιεῖν erzählt [1] Pauſanias. Man laſſe das Wunderbare von dieſer Erzählung weg, und es bleibt doch immer noch ſo viel übrig, daß Aeſchylus die tragiſche Dichtkunſt nicht ſtudirt, ſondern ſich durch einen gewaltigen und gleichſam unwillkührlichen Trieb ſeines Genies damit abgegeben hat. Und dem ungeachtet würde er ſie allerdings auch andere haben lehren können, wenn er wenigſtens nachher darüber nachgedacht, und ſeine natürliche Fähigkeit in Wiſſenſchaft verwandelt hätte. Allein dieſes unterblieb; wovon uns unter andern ein Vorwurf überzeugt, den Sophokles ſelbſt dem Aeſchylus gemacht hat. Σοφοκλῆς, heißt es bei dem Athenäus, [2] ὠνείδιζεν αὐτῷ, ὅτι εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε. „Was Aeſchylus mache, gerathe ihm zwar, ſey zwar gut; allein er wiſſe ſelbſt nicht, warum es ihm gerathe, warum es gut ſey.“ Wußte er es nicht, wie konnte er es einem andern beibringen? Wußte

[1] Lib. I. Ed. Kuhn. p 48.
[2] Lib. I. p. m. 22.

Sophokles, daß er es nicht wußte, wie konnte er es von ihm zu lernen hoffen?

Zwar wird man sagen: Sophokles machte diese Erfahrung zu spät, und es ist einmal eingeführt, daß auch derjenige unser Lehrmeister heißen muß, von dem wir nichts gelernt haben, wenn wir nur etwas von ihm haben lernen wollen. — Nun gut, so mögen alle die Zweifel, die ich von der Unfähigkeit des Aeschylus, ein Lehrer in seiner Kunst zu seyn, hergenommen habe, nichts gelten; und ich verspreche in der Anmerkung (I) einen anderen, historischen Beweis zu führen.

(H)

Nach einer Stelle des Plutarchs.) Diese Stelle findet sich in der Untersuchung des Plutarchs, πως ἀν τις διαφθοιτο ἑαυτου προκοπτοντος ἐπ' ἀρετῃ; woraus man seinen Wachsthum in der Tugend schließen könne? Und da ist ihm keines von den geringsten Merkmalen ἡ περι τους λογους μεταβολη, die Veränderung des Geschmacks an den verschiedenen Theilen der Weltweisheit. Angehende Philosophen, sagt er, beschäftigen sich meistentheils mit denjenigen Theilen, die sie in Ruf und Ansehen bringen können. Einige versteigen sich in die glänzenden Höhen der Physik; andere verlieben sich in dunkele Zänkereien; die meisten stürzen sich in die Spitzfindigkeiten der Dialektik. Nur die besten von ihnen kommen endlich, bei reiferem und gesunderem Urtheile, auf das, was die Seele wirklich gut und groß macht, und weihen sich denjenigen Theilen der Weltweisheit, deren Fußstapfen, mit dem Aesopus zu reden, mehr hineinwärts als hinauswärts gehen. Nun fährt Plutarch fort: Ὡσπερ γαρ ὁ Σοφοκλης ἐλεγε τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον, ἐιτα το πικρον και κατατεχνον της αὐτου κατασκευης, τριτον ἠδη το της λεξεως μεταβαλλειν ἐις ὅπερ ἐστιν ἠθικωτατον και βελτιστον· οὑτως οἱ φιλοσοφουντες, ὁταν

ἐκ τῶν παντηγυρικῶν καὶ κατατεχνῶν, εἰς τὸν ἀπτόμενον ἤθους καὶ πάθους λόγον μεταβῶσιν, ἀρχονται τὴν ἀληθῆ προσοπην καὶ ἀτυφον προσοπτειν.[1] Der wahre Sinn dieſer Stelle iſt ſo leicht nicht. Xylander hatte ſie anfangs ſo überſetzt: Sophocles aiebat se primo fastum Aeschyli accidisse,[2] deinde apparatum nimis densum atque artificiosum, postremo etiam dictionis formam mutasse, quæ pars maxime ad mores pertinet et est potissima: ita philosophantes, cum a compositis ad ostentationem et artificio nimio elaboratis orationibus, ad orationem animi motus placidos gravesque attingentem transiverint, vere incipiunt fastu repudiato proficere. Ich will dieſe Ueberſetzung nicht kritiſiren; Xylander hat es in ſeinen Anmerkungen ſelbſt gethan, und die Worte, welche den Sophokles angehen, folgendergeſtalt verbeſſert: Sophocles ajebat, se primum animi ludique gratia grandiloquentiam Aeschyli imitatum: deinde ejus in apparatu condensationem atque artificii industriam: tertio demum nunc loco ad id dictionis genus se transtulisse, quod ad formandos mores aptissimum, eaque de causa esset optimum. Doch auch mit dieſer Verbeſſerung kann ich nicht zufrieden ſeyn. Der Sinn des Plutarchs iſt weder genau, noch deutlich genug ausgedrückt. Die Worte Σοφοκλῆς τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχνῶς ὄγκον ſagen bloß, daß Sophokles den Schwulſt des Aeſchylus

[1] Dieſe Stelle war dazu verſehen, falſch citirt zu werden. Fabricius (Bibl. Gr. Lib. II. cap. 17. §. 1.) citirt ſie: Plutarchus de defectu in virtute. Ein ſolches Buch des Plutarchs giebt es gar nicht. Und Heinrich Stephanus in ſeinem Thesauro linguae graecae, führt unter κατατεχνος verſchiedene Worte und Zeilen daraus an, als ob ſie in dem Buche de discern. adul. ab amico ſtünden.

[2] Was accidisse hier heißen könne, begreife ich gar nicht. Es hat ohne Zweifel irrisisse, oder dergleichen, heißen ſollen. Ich bediene mich der Frankfurt'ſchen Ausgabe von 1620.

verlacht habe, und es ist ein eigenmächtiger Zusatz des Xylanders, daß dieses durch eine burleske Nachahmung, durch eine Parodie geschehen sey. Wenn Sophokles ein Comödienschreiber gewesen wäre, so würde mir dieser Zusatz weniger mißfallen. Denn von den komischen Dichtern ist es bekannt, daß sie auch damals schon die hochtrabenden Stellen ihrer tragischen Brüder gern parodirten und dadurch lächerlich machten. Allein wo hätte das Sophokles thun können? In seinen eigenen Tragödien? So hätte er sich selbst den größten Schaden gethan. Und das Wort κατασκευη. Mit diesem hat sich Xylander sehr geirrt. Er giebt es durch apparatus. Gut; aber was für ein apparatus? Aus einer Verbesserung, die er in dem Texte macht, erhellt deutlich, daß er die κατασκευην der Rhetorik, die Ausschmückung der Rede durch Figuren und Tropen, verstanden hat. Anstatt το πικρον της ἀυτου κατασκευης liest er nämlich το πυκνον; und übersetzt es durch apparatum nimis densum, anstatt es durch nimis amarum zu übersetzen. Denn freilich konnte ihm eine herbe, bittere Ausschmückung in diesem Verstande nicht den besten Sinn zu machen scheinen; wohl aber eine allzugedrungene, überhäufte Ausschmückung. Allein wenn dieses die richtige Bedeutung des Wortes κατασκευη wäre, würde nicht alsdann diese zu überhäufte, zu gekünstelte Ausschmückung (το πυκνον και κρατεχον της κατασκευης) mit dem, was Plutarch die Schwulst des Aeschylus (τον Αισχυλου ὀγκον) nennt, ziemlich auf eines hinauslaufen? Denn was macht einen Dichter anders schwülstig, als die allzuhäufige, allzugesuchte Anwendung der kühnsten Tropen? Und doch will Plutarch ausdrücklich beides unterschieden wissen: διαπεπαιχως ὀγκον — δευτα — τριτον.

Warum halte ich mich auf? Kurz; es ist hier nicht die

κατασκευη der Rhetorik, sondern die κατασκευη der Schauspielkunst, die theatralische Auszierung zu verstehen. Σκευη, κατασκευη, σκευοποιϊα, σκευοποιηματα. diese Wörter begreifen alles, was zur Vorstellung eines dramatischen Stücks erfordert wird, Auszierungen der Bühne, Kleider, Larven, Maschinen. Nun ist es von dem Aeschylus bekannt, [1] σκευοποιϊας ἡψατο, ἐικασμενης τοις των ἡρωων ἐιδεσιν. Er war, wie Horaz sagt:

— — personae pallaeque repertor honestae,
— — et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit — — — niti — cothurno.

Es ist aber auch nicht weniger von ihm bekannt, daß er in der Auszierung seiner Bühne und seiner Personen, sehr weit ging, und das Schreckliche darin nicht selten übertrieb. Man erinnere sich seiner Eumeniden; welche grausame Wirkung der ungewohnte Anblick dieser rächerischen Gottheiten, die Aeschylus zu allererst im Schlangenhaare aufführte, auf die Zuschauer hatte! Und was sah man nicht sonst alles auf seiner Bühne!

Aigles, Vautours, Serpens, Grifons,
Hippocentaures et Typhons,
Des Taureaux furieux, dont la gueule béante
Eut transi de frayeurs le grand cheval d'Atlante;
Un char, que des Dragons étincelans d'éclairs
Promenoient en sifflant par le vuide des airs;
Demorgogon encore à la triste figure,
Et l'Horreur et la Mort s'y voyoient en peinture. [2]

Dieses übertriebene Schreckliche also, welches Aeschylus nicht bloß in seinen Versen schilderte, sondern wirklich durch

[1] Philostratus de vita Apollonii Tyanei lib. VI. Cap. 6.

[2] Tanaquill Faber in seinen französischen Lebensbeschreibungen der griechischen Dichter.

alle Künste der Skenopöie sichtbar machte, dieses ist es, was Plutarch το πικρον και κατατεχνον της ἀυτου κατασκευης nennt. Denn der höchste Grad des Schrecklichen wird wirklich in der Nachahmung widerwärtig, πικρος. Ist es noch nöthig, dieses Wort in πυκνος zu verwandeln?

Nach dieser Erklärung betrachte man nunmehr die Stelle des Plutarchs, und sie ist ungleich heller. Indem Aeschylus den Ausdruck der Tragödie so viel als möglich erhaben zu machen suchte, verstieg er sich oft in das Schwülstige; und dieses war die erste Uebertreibung, die Sophokles vermied. Indem Aeschylus gern so schrecklich als möglich seyn wollte, ließ er sich oft verleiten, seine Zuflucht zu wunderbaren Maschinen und ungeheuren Verkleidungen zu nehmen, die aber mehr Abscheu als Schrecken erregten; und dieses war der zweite Fehler, in welchen sich Sophokles nicht reißen ließ. Er ist erhaben, ohne schwülstig zu seyn; er ist schrecklich, ohne das Schreckliche einer widrigen Skenopöie zu danken zu haben. Das alles paßt vollkommen. Und doch sage ich, daß ich dieses Verhältniß des Sophokles zum Aeschylus nicht sowohl aus gegenwärtiger Stelle des Plutarchs, als aus der Vergleichung ihrer Stücke gezogen habe? Warum das?

Einer Besorgniß wegen. Man darf den Plutarch nur ein wenig kennen, um zu wissen, daß ihm sein Gedächtniß mehr als einen übeln Streich gespielt hat. Wie wenn es ihm auch hier nicht treu genug gewesen wäre? Wie wenn er das, was er von dem Sophokles sagt, von dem Euripides hätte sagen sollen? Ich will die Gründe dieser meiner Besorgniß vorlegen.— Σοφοκλης ἐλεγε, schreibt Plutarch: „Sophokles hat gesagt.“ Wo hat er es gesagt? Hat er es in einem von seinen Werken gesagt? Und welches ist das Werk, wo er dieses nicht eben allzubescheidene Bekenntniß hätte thun

können? Es müßte nothwendig das Buch gewesen seyn, welches er über den Chorus geschrieben hat, und dessen ich in der Anmerkung (LI.) gedenken werde. War es hier, wo er so mancherlei an dem Aeschylus auszusetzen hatte, wie ist sein obiger Ausspruch von diesem seinem Vorgänger, ὅτι τα δεοντα ποιει, [1] damit zu vergleichen? Wie ist die Hochachtung überhaupt damit zu vergleichen, die er beständig gegen diesen Vater der Tragödie gehabt hat? Hätte er sich selbst geschmeichelt, so vieles nach dem Aeschylus in der tragischen Dichtkunst verbessert zu haben, würde er nicht geneigt gewesen seyn, sich weit über ihn zu setzen? Als er aber, nach der Erdichtung des Aristophanes, in das Reich der Schatten kam, wo Aeschylus den tragischen Thron besaß, wie bezeigte er sich gegen ihn?

— — — Ἐκυσε μεν Αισχυλον,
Οτε δη κατηλθε, κἀνεβαλε την δεξιαν·
Κἀκεινος ὑπεχωρησεν αὐτῳ του θρονου. [2]

Er küßte ihn; er ließ ihm die rechte Hand; er begab sich des Thrones völlig. Man sage nicht: das ist die Erdichtung eines Comödienschreibers. Dieser Comödienschreiber konnte von den wahren Gesinnungen des Sophokles gar wohl unterrichtet seyn, und durfte jetzt seine Erdichtungen nicht anders, als ihnen gemäß einrichten. — Aber dieß alles sind die geringsten Gründe meines Verdachts. Die wichtigsten sind diese: Anfangs, daß die zwei erstern Puncte, in welchen Sophokles, dem Plutarch zufolge, von dem Aeschylus abgegangen ist, sich nicht bloß eben so wohl, sondern ungleich richtiger von dem Euripides als von dem Sophokles sagen lassen; und hernach,

[1] Bei dem Athenäus. Man sehe die vorhergehende Anmerkung (G) Seite 198.

[2] Aristophanes in den Fröschen Zeile 800 u. f.

daß der dritte Punct, den ich noch gar nicht berührt habe, sich fast nur von dem Euripides, und von dem Sophokles gar nicht sagen läßt.

Es ist wahr, Sophokles hat sich der Schwulst des Aeschylus nicht schuldig gemacht; aber Euripides noch weniger. Der Ausdruck des Sophokles blieb noch immer stark und erhaben; da sich Euripides hingegen so weit von dem Aeschylus entfernte, daß er nicht selten gemein und schwatzhaft ward. So lautete das allgemeine Urtheil der Alten, wovon Aristides für mich die Gewähr leisten mag. *Ορω δε τοι και περι την τραγῳδιαν*, sagt er in seiner zweiten antiplatonischen Rede, [1] *Αισχυλον μεν αἰτιαν οὐ σχοντα ὡς ἐισαγαγοι λαλιαν· οὐδε τον ἡδιζον ἐπειν Σοφοκλεα οὐδαμου ταυτ' ἀκουσαντα, ὡς ἐπηρεν Αθηναιους λαλειν, ὁτι οἰμαι της σεμνοτητος, ὡς ὁιον τε μαλιζα ἀντειχοντο και κρειττονα ἡ κατα τους πολλους· τα ἠθη παρειχοντο Ευριπιδην δε λαλειν αὐτους ἐθισαι καταιτιαθεντα. ἀφελειν τι δοξαντα του βαρους και των καιρων.* Es ist ferner wahr, Sophokles hat sich der fürchterlichen Verkleidungen, der wunderbaren Maschinen, weniger und bescheidner bedient, als Aeschylus. Er hat sich aber doch sonst der Skeuopöie sehr beflissen, und wie man in der Anmerkung (N) sehen wird, verschiedenes darin erfunden. Von dem Euripides hingegen kann man dieses nicht sagen; es ist vielmehr ein sehr gemeiner Vorwurf, den ihm die Alten machen, daß er den theatralischen Putz zu sehr vernachlässigt hat.

Καλλως ἐικος τους Ημιθεους τοις ῥημασι μειζοσι χρησθαι.
Και γαρ τοις ἱματιοις ἡμων χρωνται πολυ σεμνοτεροισιν
Ἀ ἐμου χρησως καταδειξαντος διελυμηνω συ.

[1] *Υπερ των τεσσαρων.* p. 133. Tom. II. Op. Aristidis, edit. Samuelis Jebb.

ſagt Aeſchylus bei dem Ariſtophanes [1] zu ihm. Denn er ſcheute ſich nicht, Könige und andere vornehme Perſonen in elenden und zerriſſenen Kleidern aufzuführen. Wie wohl oder wie übel er daran gethan, will ich jetzt nicht unterſuchen. Genug daß dieſes offenbar einer von den Fällen iſt, wo er το κατατεχνον της κατασκευης ganz bei Seite geſetzt hat. Das πιθανον derſelben, wodurch Aeſchylus das Schrecken zu befördern ſuchte, war ohnedem ſeine Sache nicht.

Und nun der dritte Punct: τριτον ἤδη το της λεξεως μεταβαλλειν ἐιδος, ὁπερ ἐξιν ἠθικωτατον και βελτιζον. Sophokles ſoll den ganzen Charakter der Rede umgeſchaffen, und ihn, ſo viel möglich, ſittlich und moraliſch gut gemacht haben? Das ſieht dem Sophokles nicht ähnlich. Dazu war er zu viel Poet, und verſtand ſeine Kunſt viel zu gut! Der wahre Tragicus läßt ſeine Perſonen ihrem Affecte, ihrer Situation gemäß ſprechen, und bekümmert ſich nicht im geringſten darum, ob ſie lehrreich und erbaulich ſprechen. Aber darum bekümmerte ſich Euripides wohl. Er, von dem Cicero [2] ſagt: ego certe singulos ejus versus singula ejus testimonia puto; Er, der dem Quintilian [3] sententiis densus, et in iis quae a sapientibus tradita sunt, pene ipsis par heißt; Er, von dem Theon [4] ſagt: ὁτι παρα καιρον αὐτῳ Ἑκαβη φιλοσοφει. Und welche Perſon iſt bei ihm nicht ſo eine Hekuba?

Ich fürchte nicht, daß man hierwider etwas einwenden

[1] In den Fröſchen Zeile 1092 u. f.

[2] Ep. 8. Lib. XVI. ad Famil. Es iſt aber hier nicht M. T. Cicero, ſondern der Bruder Quintus Cicero zu verſtehen; denn in dieſes Briefe an den Tiro ſtehen die angeführten Worte. Gyraldus irrt ſich alſo, wenn er (Dial. VII. de Poetarum historia) ſchreibt: Verum et noster Marcus Cicero tanti Euripidem fecisse videtur, ut ad Tironem scribens dicat etc.

[3] Inst. Orat. Lib. X. cap. 1.

[4] In ſ. Vorübungen S. 4. der Ausgabe des Camerarius.

werde. Allem Anſehen nach muß Euripides anſtatt des Sophokles bei dem Plutarch geleſen werden. Aber das fürchte ich, daß man mir meine obige Frage zurückgeben wird. „Wenn Euripides das geſagt hat, wo hat er es geſagt?“ Immerhin; ich bin wegen der Antwort eben nicht verlegen.

Euripides ſagt es bei dem Ariſtophanes, und zwar, wie man leicht vermuthen kann, in den Fröſchen. — Man kennt den komiſchen Streit, den Aeſchylus und Euripides daſelbſt vor dem Bacchus halten. Und hier iſt die Stelle daraus, die Plutarch, wie ich glaube, vornehmlich in Gedanken gehabt hat. Euripides ſagt zu ſeinem Gegner: [1]

Αλλ' ὡς παρέλαβον την τεχνην παρα σου, τοπρωτον μεν ἐυθυς
Οιδουσαν ὑπο κομπασματων, και ῥηματων ἐπαχθων,
Ισχνανα μεν πρωτιζον αὐτην, και το βαρος ἀφειλον.
Επυλλιοις, και περιπατοις, και τευτλιοισι μικροις.
Χυλον διδους ϛωμυλματων, ἀπο βιβλιων, ἀπ' ῆθων.

Was iſt hier die erſte Verbeſſerung, die ſich Euripides in der tragiſchen Dichtkunſt, ſo wie er ſie von dem Aeſchylus überkommen, gemacht zu haben rühmt? Iſt es nicht eben die, deren ſich Sophokles bei dem Plutarch rühmt? Die Abſchaffung des Schwulſts. Und man kann auf das eigentlichſte ſagen, daß Euripides hier über dieſen Schwulſt ſpotte; *τον Αισχυλου διαπεπαιχως ὀγκον.* Ariſtophanes läßt ihn ferner ſehr luſtig vorgeben, daß er dieſen Schwulſt durch ſchöne Sprüchelchen, durch philoſophiſche Disputationen, durch Mangold und Beete vertrieben habe; und was iſt dieſes, beſonders wenn man den Saft aus den Sittenbüchern, *χυλον ἀπο βιβλιων, ἀπ' ῆθων*, dazu nimmt, was iſt dieſes anders, als des Plutarchs *ἐιδος ῆθικωτατον και βελτιϛον της λεξεως*? Er ſcheint ſogar des Ariſtophanes Worte geborgt zu haben; denn

[1] Zeile 970 u. f.

so wie hier das ἡθικωτατον von ἀπ' ἠθων entlehnt zu seyn scheint, [1] so ist das βελτιςον aus einer andern Zeile, die nicht weit davon stehet, genommen. Aeschylus fragt nämlich den Euripides [2]

— Τινος ὁυνεκα χρη θαυμαζειν ἀνδρα ποιητην;

und dieser antwortet ihm:

Λεξιστητος και νουθεσιας, ὁτι βελτιους τε ποιουμεν
Τους ἀνθρωπους ἐν ταις πολεσιν.

Die Stelle übrigens, wo Euripides von dem Aeschylus beschuldigt wird, daß er das Anständige in der Auszierung mit Fleiß verabsäumt habe, ist aus eben diesem Auftritte der Frösche. Ich habe sie bereits angeführt, und kann die nähere Vergleichung dem Leser überlassen.

(I)

Sein erstes Trauerspiel fällt in die sieben und siebzigste Olympias.) Und hierin, sage ich, kommen Eusebius und Plutarch überein. Σοφοκλης τραγωδοποιος πρωτον ἐπεδειξατο merkt jener unter dem zweiten Jahre dieser Olympias ausdrücklich an. [3] Die lateinische Uebersetzung des Hieronymus bringt den nämlichen Umstand unter dem ersten Jahre bei: Sophocles Tragœdiarum scriptor primum ingenii sui opera publicavit. Sophokles wäre also vier oder fünfundzwanzig Jahr alt gewesen, da er sich als einen tragischen Dichter zuerst bekannt machte. Und in diesem Vorgeben ist nichts, was der Natur der Sache widerspräche. — Aber nun das Zeugniß des Plutarchs. — Das Orakel hatte den Athenienſern

[1] Wegen dieser Aehnlichkeit möchte ich auch nicht die Lesart annehmen, die in dieser Stelle des Aristophanes aus ἀπ' ἠθων ein einziges Wort ἀπηθων (percolans) macht, ob sie gleich den Eustathius zum Wahrmanne hat. Man sehe den Biſetus über den 978. Vers.

[2] Zeile 1040. u. f.

[3] Seite 147 des griechischen Textes, benannter Ausgabe.

befohlen, die Gebeine des Theseus in ihre Stadt zu bringen, um ihn als einen Halbgott zu verehren. Theseus lag auf Scyros begraben. Als nun Cimon diese Insel erobert hatte, ließ er sein erstes seyn, das Begräbniß dieses alten athenien-sischen Königs aufzusuchen, und dem Orakel gemäß damit zu verfahren. Dieses erzählt Plutarch in dem Leben des Cimon und fährt fort: *Εφ' ᾧ και μαλιςα προς ἀυτον ἡδεως ὁ δημος ἐσχεν· ἐθεντο δ' ἐις μνημην ἀυτου και την των τραγῳδων κρισιν ὀνομαςην γενομενην. Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νεου καθεντος, Αφεψιων ὁ ἀρχων, φιλονεικιας οὐσης και παραταξεως των θεατων, κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε του ἀγωνος· ὡς δε Κιμων μετα των συςρατηγων προελθων ἐις το θεατρον εποιησατο τῳ θεῳ τας νενομισμενας σπονδας, ουκ ἀφηκεν ἀυτους ἀπελθειν, ἀλλ' ὁρκωσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας ἑκαςον.* Ich füge hiervon die Uebersetzung des Herrn Kind bei, weil ich in der Folge verschiedenes dawider zu erinnern haben möchte: „Das Volk gewann ihn deßwegen sehr lieb, und stellte zum Andenken dieser Begebenheit den bekannten Wettstreit unter den Tragödienspielern an, unter denen sich auch Sophokles befand, der damals noch jung war, und dabei sein erstes Trauerspiel aufführte. Aphepsion der Archon getraute sich nicht, die Richter zu ernennen, die dem geschicktesten Dichter den Preis zuerkennen sollten, weil er sahe, daß die Zuschauer bald für diesen, bald für jenen eingenommen waren, und einige diesem, andere jenem den Preis zuerkannt wissen wollten. Er ließ deßwegen den Cimon, der auf den Schauplatz kam, und dem Gott und Vorsteher dieser Spiele das gewöhnliche Trankopfer brachte, mit seinen Unterfeldherren nicht eher weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden, und den Ausspruch thun mußten,

zumal da jeder dieſer Feldherren aus einer der zehn Zünfte war." — In dieſer Stelle ſind zwei Data, aus welchen die Epoche des erſten Trauerſpiels unſers Dichters beſtimmt werden muß. Das eine: Aphepſion war Archon. Das andere: Cimon war von ſeinem Kriegszuge wider Scyros zurückgekommen. Aber dieſe beiden Data ſollen ſich widerſprechen. So urtheilt wenigſtens Samuel Petit, deſſen Kritik ich anführen muß: [1] Corruptum est Prætoris Atheniensis nomen. Aphepsion Archon signavit Fastos anni tertii Olympiadis septuagesimæ quartæ. At vero, sive natales Sophoclis adscribamus secundo anno Olympiadis septuagesimæ primæ, ut pleraque veterum auctorum pars e vero, ut nobis quidem videtur, scriptum reliquit, qui annus Prætorem habuit Philippum, sive anno tertio Olympiadis septuagesimæ tertiæ, ut alii volunt, per ætatem fabulas docere non potuit Sophocles. Anno primo Olympiadis septuagesimæ septimæ primum drama a Sophocle commissum fuisse narrat Eusebius. Quod si Plutarchum verbis laudatis audimus, ut certe audiendus est, et assensum meretur, dicemus Sophoclem primum suum drama in scenam protulisse anno tertio Olympiadis septuagesimæ septimæ, Demotione Athenis Prætore. Eo enim anno a Cimone statuta sunt de victis Persis tropæa, ut scribit Diodorus Siculus: a Cimone vero ex hoc bello reduci, ut narrat Plutarchus, cæterisque strategis, judicium redditum est de Tragicorum Pœtarum victoria, fabulam tunc primum docente Sophocle. Itaque apud Plutarchum ἀντι του Αφεψιων scribendum est Δημοτιων, aut quod verius puto, legendum est ἀνεψιος ὁ Αρχων. Nomen Archontis non adscribit Plutarchus, sed dicit eum fuisse Sophoclis consobrinum, qui ne videretur

[1] Miscellaneorum lib. III. cap. 18.

aliquid in Sophoclis gratiam comminisci, noluit judices sortito capere, sed forte oblatos decem strategos dedit: et eruditus aliquis librarius, qui putabat desiderari Archontis nomen, et meminerat Aphepsionem circa illa tempora fuisse Athenis prætorem, mutavit ἀνεψιος in Ἀφεψιων. Dieſe Kritik iſt ſo ſeicht, ſo nüchtern, und ich habe ſo viel dawider zu erinnern, daß ich kaum weiß, wo ich anfangen ſoll. Petit will den Namen des Archon durchaus verändert wiſſen. Warum? Weil in dem Jahre, da Aphepſion Archon geweſen, Sophokles Alters wegen noch kein Trauerſpiel aufführen können; und weil der gedachte Kriegszug des Cimon nichts weniger als in dieſes Jahr falle. — Ich will dieſe Gründe fürs erſte gelten laſſen. Gut; was alſo? — Folglich müſſe entweder anſtatt Aphepſion, Demotion geleſen werden, oder, welches am wahrſcheinlichſten ſey, Plutarch habe den Archon gar nicht namentlich nennen wollen, ſondern bloß geſchrieben ἀνεψιος ὁ ἀρχων, „der Archon, welcher mit dem Sophokles Geſchwiſterkind war.“ [1] — Ich betrachte alſo dieſes Wahrſcheinlichſte zuerſt. Deswegen, weil der Archon mit dem Sophokles verwandt iſt, deswegen will er die Richter nicht durch das Loos ernennen laſſen? So war das Loos nicht die unparteiiſchſte Art der Wahl? So hätte es der Archon, zum Beſten ſeines Vetters, lenken können wie er gewollt hätte? Er nöthigte die zehn Feldherren, den Ausſpruch zu thun. Mit dieſen alſo konnte er nichts abgeredet, dieſe konnte er nicht beſtochen haben? Aber er ließ ſie ſchwören. Was thut das? Auch die welche durch das Loos

[1] Ich gebe dem Worte ἀνεψιος hier noch die leidlichſte Bedeutung. Denn eigentlich iſt es ſo viel als Neffe, des Bruders oder der Schweſter Kind. Und einen Archon in dieſem Verſtande zum ἀνεψιος eines jungen Menſchen von vierundzwanzig Jahren zu machen, würde eine große Ungereimtheit ſeyn.

wären ernannt worden, hätten vorher schwören müssen, nach ihrem besten Wissen und Gewissen zu urtheilen. Denn diesen Schwur mußten zu Athen alle und jede Richter, ohne Ausnahme, thun. Ganz gewiß hätte sich also der Archon, wenn er des Sophokles Anverwandter gewesen wäre, eben durch dieses ungewöhnliche neue Verfahren unendlich verdächtiger gemacht, als wenn er es bei dem Alten gelassen hätte. Endlich lese man doch nur einen Augenblick so, wie Petit will gelesen haben: *Πρωτην γαρ διδασκαλιαν του Σοφοκλεους ἐτι νου καθεντος, ἀνεψιος ὁ ἀρχων — χρειας μεν οὐκ ἐκληρωσε τον ἀγωνος*' und sage, ob ein Schriftsteller, der sich der Genauigkeit nur im geringsten befleißigt, so schreiben würde? „Denn da der junge Sophokles sein erstes Stück dabei aufführte, so wollte der Vetter Archon ꝛc.“ Wessen Vetter? Wenigstens würde das Pronomen relativum fehlen, wenn es der Schriftsteller nicht gar für nöthig erachtet hätte, sich lieber so auszudrücken: „so wollte der Archon, der, oder weil er sein Vetter war ꝛc.“ — Nichts kann deutlicher seyn; und so wende ich mich zu der andern vorgeschlagenen Veränderung. Wir sollen anstatt Apheption, Demotion lesen, weil jener glückliche Kriegszug des Cimon in das Jahr dieses Archon fällt. Aber auch hier vermisse ich die Ueberlegung des Critieus. Ich will es zeigen. Diodorus Siculus, auf welchen er sich beruft, erzählt von den Thaten des Cimon, die er in dem dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias, als Demotion Archon gewesen, verrichtet, folgendes: Cimon sey gegen die Küsten von Asien ausgeschickt worden, um den bundesverwandten Städten, so viel deren die Perser noch inne hatten, beizuspringen. Er habe seinen Lauf nach Byzanz gerichtet, Eion erobert, und Scyros eingenommen. Durch diesen glücklichen Anfang zu größern Dingen ermuntert, sey

er wieder zurück gesegelt, und habe mehr Schiffe zu sich genommen, mit welchen er nach der Küste von Karien ausgelaufen. Nachdem er hier und in Lycien den Persern alles wieder abgenommen, habe er erfahren, daß die feindliche Flotte bei Cyprus vor Anker liege. Er habe sie angegriffen, und den größten Theil davon zu Grunde gerichtet, oder genommen. Hierauf sey er auf ihre Landmacht losgegangen, die sich an dem Eurymedon in Pamphylien gelagert gehabt. Er habe seine Truppen mit List ans Land gesetzt, die Feinde zur Nachtzeit überfallen, und ein erschreckliches Blutbad unter ihnen angerichtet. *Τῇ δ' ὑστεραίᾳ*, fügt der Geschichtschreiber hinzu, [1] *τροπαιον στησαντες, ἀνεπλευσαν εἰς την Κυπρον.* Und das sind die Tropäen, deren Petit gedenkt. Allein diese Tropäen ließ Cimon auf der Küste von Pamphylien errichten, und nicht zu Athen. Ja er kann schwerlich in dem nämlichen Jahre wieder nach Athen zurückgekommen seyn; denn die Wege sind zu weit, und der Thaten sind zu viel. Folglich kann auch der tragische Wettstreit in diesem Jahre nicht vorgefallen seyn; man müßte denn annehmen wollen, daß er eben zu der Zeit vorgefallen sey, da Cimon von Scyros, um sich zu verstärken, auf kurze Zeit wieder nach Hause kam. Doch auch dieses ist nicht wahrscheinlich; denn da Diodorus von dieser kurzen Rückreise nur sagt: *κατεπλευσεν εἰς τον Πειραιεα*· so scheint es nicht, daß er sich in der Stadt viel zu thun gemacht habe, die diesem Hafen so gar nahe ohnedem nicht war; wenigstens würde er schwerlich mit allen seinen Nebenbefehlshabern (*μετα των συστρατηγων*) in die Stadt gekommen seyn, welcher Umstand nur auf einen völlig geendigten Kriegszug zu passen scheint. Und was folgt aus alle dem? Dieses, daß Petit nicht dieses Jahr des Demotion

[1] Bibl. Hist. lib. XI. p. 47 Edit. Rhodom.

in der Epoche des ersten Sophokleischen Trauerspiels hätte machen sollen; daß er ohne Zweifel besser gethan hätte, wenn er das gleich darauf folgende 4te Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias dafür angenommen hätte. Denn der Archon dieses gleich darauf folgenden Jahres heißt bei dem Diodorus, Phädon; und wäre es nicht ungleich wahrscheinlicher, daß die Abschreiber in der Stelle des Plutarchs, Αφεψιων aus Φαιδων, als aus Λιμοτιων gemacht hätten? Der Augenschein giebt es. Doch ich habe noch einen stärkern Grund als diesen Augenschein. Plutarch selbst macht an einem andern Orte, wo er der Zurückbringung der Gebeine des Theseus wieder gedenkt, den Phädon zum damaligen Archon. Nämlich in dem Leben dieses Helden selbst: Μετα δε τα Μηδικα, schreibt er gegen das Ende desselben, Φαιδωνος ἀρχοντος μαντευομενοις τοις Αθηναιοις ἀνειλεν ἡ Πυθια τα Θησεως ἀναλαβειν ὀςα, και θεμενους ἐντιμως παρ' ἀυτοις φυλαττειν κ. τ. λ. Nun weiß ich zwar wohl, daß die Uebersetzer und Ausleger hier einen ganz andern Phädon wollen verstanden wissen; nicht den Phädon, der in dem vierten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias Archon war, sondern den Phädon, der diese Würde in dem ersten Jahre der sechs und siebzigsten bekleidete. Allein ich kann mit ihnen aus folgenden Gründen nicht einig seyn. Erstlich sagt Plutarch ausdrücklich μετα τα Μηδικα „nach den Persischen Kriegen." Waren denn aber die persischen Kriege unter dem Phädon der sechs und siebzigsten Olympias zu Ende? Ja, sagen die Ausleger, und unter diesen besonders Herr Kind, „denn drei Jahre vorher hatten die Griechen unter Anführung des Pausanias bei Platea einen völligen Sieg über die Perser erhalten, und diesem Kriege ein Ende gemacht." Ein Ende gemacht? Eine offenbare Unwahrheit. Durch diesen herrlichen Sieg ward zwar Griechenland

von den Persern befreit; aber der Krieg war darum noch nicht aus. Die größte Gefahr war nur vorüber; sie hatten sich den feindlichen Dolch nur von dem Herzen entwehret. Noch hatten die Perser in Thracien, an der Küste Asiens von Jonien bis Pamphylien, auf vielen Inseln des Aegeischen Meeres, festen Fuß; noch waren sie da immer stark genug, so bald sich das Kriegsglück im geringsten für sie erklärte, Griechenland aufs neue zu überschwemmen; noch hatte Xerxes seinen erstlichen Vorsatz, sich diesen Sitz der Freiheit zu unterwerfen, nicht aufgegeben. Kurz, nur der Friede macht dem Kriege ein Ende; und zu dem Frieden ward Xerxes nur erst gegen das Ende der siebenundsiebzigsten Olympias durch den Cimon gezwungen. Plutarch selbst kennt diesen Frieden zu wohl, [1] als daß man ihn im Verdacht

[1] In dem Leben Cimons. Ich will die Stelle anführen, um bei dieser Gelegenheit einen Fehler des deutschen Uebersetzers zu verbessern. *Τουτο το ἐργον*, nämlich der dreifache Sieg des Cimon, *οὕτως ἐταπεινωσε τὴν γνωμην του βασιλεως, ὡςε συνθεσθαι τὴν περιβοητον ἐκεινην ἐκεινην, ἱππου μεν δρομον ἀει της Ἑλληνικης ἀπεχειν θαλασσης, ἐντὸν δε Κυανεων και χελιδονιων μακρα πλεῖ και χαλκεμβολῳ μη πλεειν.* Dieses übersetzt Hr. Kind: „Diese That demüthigte den Stolz des persischen Königs so sehr, „daß er den bekannten Frieden eingieng, vermöge dessen er sich allezeit ein Sta„dium oder einen Roßlauf, weit vom griechischen Meer entfernt halten mußte, „und sich niemals mit einem Kriegsschiffe diesseit der kyaneischen und chelido„nischen Inseln sehen lassen durfte." *Ἱππου δρομον* hat Herr Kind hier für *ἱπποδρομον* angesehen, welches letztere den Ort, wo die Wettläufe der Pferde gehalten wurden, und die Weite des Raums, den die Pferde dabey durchlaufen mußten, bedeutet. Er giebt diese Weite für ein Stadium. Ist es aber im geringsten wahrscheinlich, daß Cimon nur eine so geringe Entfernung von dem Meere sollte verlangt haben? Was ist denn ein Stadium? Mit einem Worte, es ist hier nicht die Weite zu verstehen, die ein Pferd in einem Striche zu durchrennen fähig ist, sondern die Weite, die es in einem Tage zurücklegen kann. Und das ist kein geringer Unterschied. Außer daß die Beschaffenheit der Sache selbst meine Auslegung erfordert, kann ich sie auch noch aus einer Stelle bey dem Suidas rechtfertigen,

haben könne, mit seinem μετα τα Μηδικα nicht darauf gezielt zu haben. Zwar begeht er noch immer in der gegenwärtigen Stelle eine kleine Unrichtigkeit; nämlich diese, daß er vorgiebt, das Orakel habe es den Athenienſern unter dem Phädon, welcher nach den Perſiſchen Kriegen Archon war, erſt befohlen, die Gebeine des Theſeus in die Stadt zu bringen, da doch Cimon bereits unter der Regierung des vorhergehenden Archons darnach aus war. Allein iſt es nicht beſſer, daß man ihn lieber dieſe kleine Unrichtigkeit, dieſe Verwechſelung der Zeit des Befehls mit der Zeit der Vollendung des Befehls, begehen läßt, als daß man glauben müßte, er habe eben ſo ſchlecht gedacht, als der Griechiſche Pöbel zu den Zeiten dieſes Krieges ſelbſt dachte, der von gar keinen Feldzügen mehr wiſſen wollte, ſobald die Barbaren Griechenland geräumt hätten: ἀπαγορευοντες προς τας στρατειας, και πολεμου μεν οὐδεν δεομενοι, γεωργειν δε και ζην καθ' ἡσυχιαν

ns der Compilator des beſagten Friedensſchluſſes mit dieſen Worten gedenkt: Ουτος, Cimon nämlich, εταξε και τους ὁρους τοις βαρβαροις· ἐκτος τε γαρ Κυανεων και Χελιδονεων, και Φασηλιδος· (πολις δε αὐτη της Παμφυλιας) ναυν Μηδικην μη πλεω νομιν πολεμου· μηδε ἱππου δρομον ἡμερας ἐντος ἐπι θαλαττης καταβαινειν βασιλεα. Innerhalb einem Tage: ἡμερας ἐντος. Ich kann nicht ſagen, welchen alten Schriftſteller der Sammler hier ausgeſchrieben hat; Küſter muß es auch nicht gewußt haben. Daß er aber eine vollſtändigere Nachricht vor ſich gehabt hat, als Plutarchs, ſieht man aus den Zuſätzen, des einen Tages, der Stadt Phaſelis, und endlich noch einer beſondern Bedingung αὐτονομους ειναι τους Ελληνας τους ἐν τη Ασια, der Plutarch gar nicht gedenkt, ob ſie gleich ohne Zweifel die allerwichtigſte war. Plutarch beruft ſich auf die Ψηφισματα ὁ συνηγαγε Κρατερος, wo dieſer ganze Friedenstractat mit vorkommt: vielleicht alſo, daß dieſe Sammlung des Kraterus zu des Suidas Zeiten noch vorhanden war. Wenigſtens iſt Diodorus Siculus, der dieſes Friedensſchluſſes gleichfalls gedenkt, ihn aber verſchiedene Jahre ſpäter ſetzt (Bibliotheca Hist. Lib. XII. p. 74. Edit. Rhodom.) eben ſo wenig ſeine Quelle geweſen, als Plutarch.

ἐπιθυμοῦντες, ἀπηλλαγμένων των βαρβαρων και μη διοχλουντων.[1] Und zweitens. Wenn Apollo, schon zum Anfange der sechsundsiebzigsten Olympias, den Athenienſern jenen Befehl gegeben hätte, iſt es im geringſten wahrſcheinlich, daß ſie denſelben nicht eher als gegen das Ende der folgenden Olympias, ſollten vollzogen haben? Schwerlich konnte dieſe Verzögerung mit ihrer Religion beſtehen; unmöglich konnte ſie mit ihrer damaligen Noth beſtehen. Denn die Peſt wüthete in Athen, und das Orakel hatte ausdrücklich hinzugefügt: οὐκ ἐναι των παθηματων λυσιν, πριν ἀν τους Αθηναιους κατατεθνηκως ὁ Θησευς συνοικισθειη.[2]

Aber wie nun? So iſt das meine ganze Kritik wider den Petit? Ich gebe es alſo zu, daß Aphepſion in der Stelle des Plutarchs ein Schreibfehler iſt, und will ihn nur in Phädon, nicht aber in Demotion verändert wiſſen? Nein. Sondern der ganze Einfall des Petit taugt nichts; er ſieht Fehler, wo keine ſind; er will verbeſſern, wo nichts zu verbeſſern iſt. Und das aus einer Unwiſſenheit, die einem Gelehrten von ſeiner Gattung kaum zu vergeben iſt. Dieſes iſt meine Haupterinnerung wider ihn; und die Sache verhält ſich ſo. Es iſt falſch, wenn er glaubt, daß man ſonſt keinen Archon, Namens Aphepſion finde, als den, welcher in dem 3ten Jahre der 74ſten Olympias regiert habe. Dieſer Name kommt in dem Verzeichniſſe der Archonten allerdings noch einmal vor; und zwar kommt er zu eben der Zeit wieder vor, in welche des Cimon Eroberung der Inſel Scyros fällt. Mit einem Worte:

[1] Plutarch im Leben Cimons.

[2] Nach dem Zeugniſſe des Aeneas Gazäus. Meurſius führt die Stelle in ſeinem Theſeus an (Cap. XXXI.); doch ohne einen weitern Gebrauch davon zu machen, als daß er den Scholiaſten des Ariſtophanes daraus verbeſſert, welcher nicht Peſt, ſondern Hungersnoth damals zu Athen ſeyn läßt.

der Archon des ſo oft gedachten 4ten Jahres der 77ſten Olympias, wird von den alten Schriftſtellern eben ſo oft, wo nicht noch öfter, Aphepſion, als Phädon genannt. Phädon nennen ihn Diodorus Siculus, Dionyſius Halicarnaſſeus und der Ungenannte in ſeinem Verzeichniſſe der Olympiaden. Aphepſion hingegen nennen ihn die Arundel'ſchen Marmor,[1] Apollodorus, und der dieſen anführt, Diogenes Laertius. Der letztere kommt auf das Geburtsjahr des Sokrates, und ſagt:[2] γεγονεν δε (καθα φησιν Απολλοδωρος εν τοις χρονικοις) επι Αφεψιωνος, εν τω τεταρτω ετει της εβδομηκοστης εβδομης Ολυμπιαδος. Dieſes Zeugniß iſt ſo ausdrücklich, und wird, da es von einem ſo wichtigen Denkmale als die Arundel'ſchen Marmor ſind, den Namen des Archons betreffend, bekräftigt wird, ſo wichtig, daß ich es niemanden verargen würde, wenn er lieber den Diodorus, den Dionyſius und den Ungenannten nach dem Laertius, als dieſen nach jenen verbeſſern wollte. Zum guten Glücke aber hat man weder das eine noch das andere eben nöthig, indem der Fall möglich iſt, daß beide Theile Recht haben können. Man darf nämlich mit dem Jacobus Palmerius[3] nur annehmen, daß einer von ihnen, Phädon oder Aphepſion, während ſeiner Regierung geſtorben iſt, und der andere bis zum Ablaufe des Jahres an des Verſtorbenen Stelle gewählt worden. Was kann natürlicher ſeyn, als dieſe Muthmaßung? Was kann der angefochtenen

[1] Oder, welches einerlei iſt, Apſephion; in der 72. Linie, ſo wie ſie Jacobus Palmerius in ſeinen Exercitationibus, abdrucken laſſen.

[2] Lib. II. ſeg. 44. Edit. Menag. p. 107.

[3] *Exercit. p.* 432. Si alterutrum tantum verum est, prævaleret apud me marmoris tam antiqui auctoritas. Sed inclino ad credendum utrumque verum esse, et eodem illo anno Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos, scilicet uno in magistratu mortuo suffectus fuit alter, et forte non me fallit conjectura.

Stelle des Plutarch beſſer zu Statten kommen als ſie? Kurz, Plutarch hat ohne Fehler den Archon des 4ten Jahres der 77ſten Olympias, in dem Leben des Theſeus, Phädon, und in dem Leben des Cimon, Aphepſion nennen können. Das hätte Petit wiſſen ſollen, und er würde uns das 18te Kapitel ſeines dritten Buchs erſpart haben. — Uebrigens bilde ich mir auf dieſe meine Kritik ſo viel eben nicht ein. Petit iſt der Mann nicht, an dem man mit großen Ehren zum Ritter werden könnte; und je mehr ich von ihm leſe, je williger ſtimme ich dem Urtheile bei, das Küſter von ihm gefällt hat: Criticus, si quisquam alius, infelix. [1]

Ich habe der Arundel'ſchen Denkmäler gedacht, und ich hätte gleich Anfangs erinnern ſollen, daß ſie nicht allein in dem Namen des Archons mit dem Plutarch übereinſtimmen, ſondern auch in der Sache ſelbſt, und ausdrücklich anmerken, daß Sophokles unter dieſem Archon den Preis erhalten habe. Sie fügen ſogar hinzu, daß er damals 28 Jahre geweſen ſey, welches mit dem oben feſtgeſetzten Geburtsjahre unſeres Dichters genau genug übereinſtimmt. Aber wie ſtimmt es mit des Plutarch του Σοφοκλεους ἐτι νεου überein? Wenn man 27 bis 28 Jahre iſt, iſt man doch ſo jung nicht mehr. Palmerius, [2] der dieſe Schwierigkeit gleichfalls bemerkt, meint, man müſſe vorausſetzen, daß Plutarch der zweiten Meinung von dem Geburtsjahre des Sophokles geweſen ſey, welche das dritte der 73ſten Olympias dazu macht. Und nach dieſer wäre der Dichter damals ungefähr 18 Jahre geweſen, welches freilich jung genug iſt.

Ich eile zu der Anmerkung, die ich über die Stelle des

[1] In ſeinen Noten über die Fröſche des Ariſtophanes, S. 64.

[2] Exercit. p. 202.

Plutarch, auf Veranlaſſung der Kindſchen Ueberſetzung, zu machen verſprochen habe. Die Worte des Plutarch: ἐφ' ᾧ καὶ μᾶλλον πρὸς αὐτὸν ἡδέως ὁ δῆμος εἶχεν· ἐθέντο δ' εἰς μνήμην αὐτοῦ καὶ τὴν τῶν τραγῳδῶν κρίσιν ὀνομαζην γενομένην, überſetzt Kind: „das Volk gewann ihn deßwegen ſehr lieb, und ſtellte zum Andenken dieſer Begebenheit den bekannten Wettſtreit unter den Tragödienſpielern an.“ Wettſtreit? Κρισιν; der Fehler iſt arg. Ἀγων, ἀγωνισμα würde Wettſtreit heißen; aber κρισις heißt das Gericht, das Urtheil. Das ſchlimmſte iſt, daß dieſer Fehler den Plutarch ganz etwas anderes ſagen läßt, als er ſagen will. Nach der Ueberſetzung ſollte man glauben, der tragiſche Wettſtreit ſelbſt wäre damals zuerſt angeordnet worden; vorher hätten die tragiſchen Dichter nie um den Preis geſtritten; dieſer feierliche Kampf wäre jetzt zum erſtenmale dem Cimon zu Ehren angeſtellt, und in den folgenden Zeiten zu ſeinem Gedächtniſſe beibehalten worden. Das iſt ganz falſch; die poetiſchen Wettſtreite waren weit älter, wie Plutarch an einem andern Orte [1] beweist; und die gegenwärtige Begebenheit ſelbſt zeigt, daß dergleichen ſchon vorhergegangen. Denn der Archon ging dasmal nur von der eingeführten Gewohnheit, die Richter dabei zu ernennen, ab. Und das eben, worin er davon abging, war das Neue, das man in der Folge zum Andenken des Cimon beibehielt. — Die Sache verdient eine nähere Erklärung. Ich ſtelle mir es ſo vor. Der dramatiſche Wettſtreit mußte nothwendig ſeine Richter haben; dieſe Richter wurden durch das Loos gewählt, und wie man mit ihrer Wahl bei der Komödie verfuhr, ſo verfuhr man auch bei der Tragödie damit. Nun ereignete ſich jetzt der Fall, daß die Zuſchauer außerordentlich uneinig waren, φιλονεικιας οὐσης καὶ παραταξεως των θεατων,

[1] Symposiacon Lib. V. Quæst. 2.

ein junger Mensch streitet wider einen alten versuchten Mann; der Alte wird es gut machen, der Jüngling nicht schlecht; dieser muß aufgemuntert, jener nicht verdrießlich gemacht werden. Was war zu thun? Sollte die Entscheidung einer so kitzlichen Sache, die mit so vieler Hitze getrieben ward, dem Glücke überlassen werden? Das Loos hätte auf Leute fallen können, die nichts weniger als fähige Richter gewesen wären. Jetzt kam es nicht bloß darauf an, unparteiische Richter zu haben; man wollte einsichtsvolle haben. Das überlegte der Archon, und das Loos unterblieb, κριτας μεν ουκ ἐκληρωσε του ἀγωνος. Er dachte weiter: „hier ist Gelegenheit dem Cimon und seinen Unterfeldherren eine Schmeichelei zu machen. Und ist es nicht besser, daß Männer von ihrer Einsicht und Würde über eine Tragödie, über die Nachahmung ihnen ähnlicher Personen in traurigen und verwickelten Umständen, urtheilen, als daß es gemeine Leute aus dem Volke thun, denen das Loos zwar das Recht, aber nicht die Fähigkeit zu urtheilen geben kann? Die Feldherren sind jeder aus einem besondern Stamme; durch sie kann gleichsam das ganze Volk den Ausspruch thun. Sie werden auf das Theater kommen, um zu opfern; ich will sie dabehalten; ich will sie nöthigen; ich will sie schwören lassen; ihr Ausspruch wird eine gewisse Feierlichkeit dadurch erhalten; niemand wird es ungern dabei beruhen lassen; desto besser für die Dichter; desto besser für die Zuschauer.“ Und wie der Archon dachte, so geschah es. Die Feldherren urtheilten, und zum Andenken des Cimon ward nachher allezeit das Urtheil über die Tragödien auf diese Weise gefällt. — So verstehe ich wenigstens die Stelle des Plutarch; und es sey mir erlaubt, noch einige Erläuterungen hinzuzufügen. Wenn der Archon für diesesmal zehn Richter wählte, und von nun an bei dem Wettstreite der

tragiſchen Dichter, deren allezeit ſo viel gewählt wurden: ſo iſt dieſes der erſte Unterſchied, der ſich zwiſchen den Richtern bei den tragiſchen, und den Richtern bei den komiſchen Wettſtreiten nunmehr ereignete. Denn der Richter bei den komiſchen Wettſtreiten waren zu jeder Zeit nur fünf. Das Sprüchwort ἐν πέντε κριτῶν γόνασι κεῖται iſt bekannt, und Heſychius ſagt ausdrücklich: τοσοῦτοι τοῖς κωμικοῖς ἐκρίνον. Warum nannte Heſychius hier bloß die komiſchen Dichter, warum nicht die dramatiſchen Dichter überhaupt, wenn bei den tragiſchen nicht eine andere Anzahl von Richtern üblich geweſen wäre? Der zweite Unterſchied war dieſer: bei den komiſchen Wettſtreiten konnte jeder athenienſiſche Bürger durch das Loos zum Richter ernannt werden; bei den tragiſchen hingegen wurden nur ſolche Bürger zu dem Looſe zugelaſſen, die mit zu Felde geweſen waren und anſehnliche Kriegsbedienungen bekleidet hatten. Ἔκρινον δὲ οἱ δοκιμώτατοι τῶν στρατηγῶν, ſagt Plutarch, wenn er von dem Wettſtreite des Theſſalus und Athenodorus, der zwei berühmteſten tragiſchen Schauſpieler zu den Zeiten Alexanders, redet. [1] Was ich aber vornehmlich zum Behufe dieſes zweiten Unterſchiedes anführen kann, iſt eine Stelle in den „Fröſchen“ des Ariſtophanes. Aeſchylus und Euripides ſollen da mit einander ſtreiten; der Chorus muntert ſie auf; indem aber fällt ihm ein, daß beide als tragiſche Dichter ſich vielleicht an die gegenwärtigen Zuſchauer ſtoßen dürften. Es ſind Zuſchauer einer Comödie, und die unter ihnen befindlichen Richter ſind bloß Richter einer Comödie. Werden dieſe auch von tragiſchen Schönheiten urtheilen können? Aber ſeyd deßwegen unbeſorgt: läßt Ariſtophanes den Chor zu ihnen ſagen; Sie ſind allerdings fähig, auch Euch zu beurtheilen! Ἐξεταστικοὶ γάρ εἰσι; denn es ſind

[1] De Fort. Alex. Orat. II. p. m 334.

Leute, die mit zu Felde gewesen sind, die ihre Kriegsdienste gethan haben. Hier ist die ganze Stelle: [1]

Ει δε τουτο καταφοβεισθον, μη τις ἀμαθια προσῃ
Τοις θεωμενοισιν, ὡς τα
Λεπτα μη γνωναι λεγοντοιν,
Μηδεν ὀρθωδειτε τουθ' ὡς οὐκ ἐθ' οὑτω ταυτ' ἐχει.
Εξρατευμενοι γαρ εἰσι·
Βιβλιον τ' ἐχων ἑκαστος μανθανει τα δεξια.
Αι φυσεις δ' ἀλλως κρατιζαι,
Νυν δε και παρηκονηνται,
Μηδεν οὐν δεισητον, ἀλλα
Παντ' ἐπεξιτον, θεατων γ' οὐνεχ', ὡς ὀντων σοφων.

Der Scholiast merkt hier an: *Δεξιους νομιζουσι τους ἐξρατευμενους και ἐπαινου ἀξιους· τους δε διαδιδρασκοντας τας ξρατειας, φιληδονους εἰναι συκοφαντας.* Allein wer weiter nichts dabei denkt, als dieses, der versteht die Feinheit der Spötterei kaum zur Hälfte. Um sie ganz zu fassen, erinnere man sich des Jahres, in welchem die „Frösche" aufgeführt wurden. Es war das 3te der 93sten Olympias, das 26ste des Peloponnesischen Krieges. Die Athenienser hatten in den vorhergehenden Jahren Unglück über Unglück gehabt; es gebrach an Volk, und sie waren gezwungen, allen Knechten und Fremdlingen, welche Kriegsdienste nehmen wollten, die Freiheit und das Bürgerrecht zu geben. [2] Endlich waren sie wieder einmal glücklich, und schlugen die feindliche Flotte bei den

[1] Zeile 1140 und folg.

[2] Diodorus Siculus bei dem Anfange dieses Jahres: *Αθηναιοι δε κατα το συνεχες ἡλαττωμασι περιπιπτοντες, ἐποιησαντο πολιτας τους μετοικους, και των ἀλλων ξενων τους βουλομενους συναγωνισασθαι.* Lib. XIII. p. 216. Edit. Rhodom.

Arginusischen Inseln.[1] Nun stelle man sich vor, daß das Theater, als die „Frösche" kurz darauf gespielt wurden, voll von dergleichen neugemachten Bürgern war, die den arginusischen Sieg mit erfechten helfen, und jetzt auf nichts mehr stolz waren, als daß sie da sitzen durften, wo sie saßen. Konnte sich ein Aristophanes wohl enthalten, über solche Zuschauer ein wenig zu spotten? Er nennt sie:[2]

— πολυν — λαων ὀχλον
Ου σοφιαι μυριαι καθηνται·

„ein großes Volk aus verschiedenen Völkern, unter dem es Kenner zu Tausenden giebt." Und diese Kenner sind noch dazu mit im Kriege gewesen! Was braucht man mehr, um ein würdiger Richter tragischer Wettstreite zu seyn? Es ist zwar nicht lange, daß diese Herren noch zu dem nichtswürdigsten, dümmsten Pöbel gehörten; aber

— — οὐκ ἐθ' οὑτω ταυτ' εχει·
Εςρατευμενοι γαρ εἰσι.

Ein Kriegszug macht alles anders. Ein Kriegszug hat ihnen das Bürgerrecht, ein Kriegszug hat ihnen Verstand gegeben. Doch nein; sie hatten von Natur schon Verstand genug; und im Kriege haben sie ihn nur mehr ausgeschliffen.

Αι φυσεις δ' αλλως κρατιςαι,
Νυν δε και παρηκονηνται.

Die von Natur nur eine Comödie hätten beurtheilen können,

1 Die „allgemeine Welthistorie" (Th. V. S. 380) sagt: „bei Argenusae einem Platze Lesbos gegenüber," das heißt sich von Inseln sehr unrichtig ausdrücken.

2 Zeile 687. 88.

können nun auch eine Tragödie beurtheilen, weil sie Soldaten gewesen sind. [1]

[1] Wer den Aristophanes ein wenig kennt, wird ihn hoffentlich in dieser Stelle, so wie ich sie auslege, finden. Wenn ich unterdessen meiner Sache nicht sehr gewiß wäre, so würde mich das Ansehen eines gelehrten Mannes, der hier einen ganz andern Weg nimmt, vielleicht wankend machen. Es kömmt mir nämlich die neueste Ausgabe unsers komischen Dichters zu Händen, welche Herr Burmann der Zweite besorgt hat; und ich finde, daß Bergler die Worte, ἐστρατευμενοι γαρ εἰσι, bloß durch nam exercitati sunt übersetzt. Er geht also von der eigentlichen Bedeutung des Wortes στρατευομαι ab; ohne Zweifel, weil er die feine Spötterei nicht einsah, und daher nicht begreifen konnte, wie es im Ernste folge, daß die Zuschauer deswegen nicht mehr unwissend seyn sollten, weil sie mit im Kriege gewesen wären. Ich zweifle aber sehr, ob man στρατευομαι in dieser figürlichen passiven Bedeutung finde, da es bloß geübt werden heiße. Der Scholiast, dessen Worte ich angeführt habe, ist ausdrücklich für die eigentliche Bedeutung, ob es gleich leicht seyn kann, daß Bergiern eben derselbe Scholiast verführt hat. Denn über die nächst vorhergehenden Worte οὐκ ἐθ' οὕτω ταυτ' ἐχει macht er folgende Glosse: ὡς των Ἀθηναιων προτερον οὐχ ὁμοιως γεγυμνασμενων ἐν τοις πολιτικοις σοφισμοις. Bergler hat also geglaubt, daß das folgende ἐστρατευμενοι hier durch γεγυμνασμενοι erklärt werde; und hierin hat er sich wohl geirrt. Ich muß überhaupt anmerken, daß verschiedene Stellen in den „Fröschen" aus einer genauern Kenntniß der damaligen Umstände in Athen weit besser zu erklären sind, als es den alten und neuern Auslegern sie uns zu erklären gefallen hat. Keiner, z. E., hat angemerkt, daß die ganze Parabasis des Chors zu Ende des zweiten Aufzuges auf die unglücklichen Befehlshaber geht, welchen die Athenienser den Prozeß machten, weil sie die Leichname der in dem Arginusischen Treffen Gebliebenen, wegen eines einfallenden Sturms, nicht begraben lassen können. Die vornehmsten von ihnen waren bereits hingerichtet, und andere, denen man dabei weniger zur Last legen konnte, waren ohne Zweifel für ἀτιμοι, für unehrlich erklärt worden. Dieser Unehrlichen nun nimmt sich Aristophanes hier besonders an. Wenn man das weiß, so wird man sich nicht lange besinnen, wie eine zweifelhafte Stelle des Scholiasten daselbst eigentlich zu lesen sey. Aristophanes gedenkt nämlich eines gewissen Phrynichus, dem er das Unglück der gedachten Befehlshaber zuzuschreiben scheint. Die Scholiasten können sich nicht vergleichen, was für ein Phrynichus hier

Was die Philologen von den dramatischen Richtern der alten Griechen gesammelt haben, ist ein sehr weniges; und ich finde nicht, daß ein einziger den Unterschied zwischen den komischen und tragischen auch nur vermuthet habe.[1] Man wird also zufrieden seyn müssen, wenn ich ihn nur einigermaßen erhärtet und ins Licht gesetzt habe. Genug, daß ich gegen den Herrn Kind Recht behalte, und daß των τραγῳδων κρισις nicht ein Wettstreit unter Tragödienspielern, sondern der Ausspruch, das Gericht bei einem solchen Wettstreite heißt, und daß dieses, nicht jener, zum Andenken des Cimons eingeführt und beibehalten worden. Herr Kind übersetzt ferner κριτας μεν οὐκ ἐκληρωσε durch „er getraute sich nicht, die Richter zu ernennen." Getraute sich nicht? Ja freilich, wenn er sie hätte ernennen müssen. Aber ernennt man die, über die man das Loos wirft? Ουκ ἀφηκεν αὐτους ἀπελθειν, ἀλλ' ὀμοσας, ἠναγκασε καθισαι και κριναι, δεκα ὀντας, ἀπο φυλης μιας

gemeint sey. Einer von ihnen aber sagt: ἐγενετο δε στρατηγος, ἐφ' ὁυ πολλοι ἡμαρτον των τραγικων, και ἀτιμοι ἐγενοντο. Nun hat Suidas an zwei verschiedenen Orten diese Stelle des Scholiasten ausgeschrieben; unter Φρυνιχος nämlich und unter παλαισμα. Allein unter Φρυνιχος hat er anstatt τραγικων, στρατηγων gelesen. Welches von beiden ist nun richtig? Ganz gewiß das letztere. Denn wer hat jemals von tragischen Dichtern gehört, die unehrlich geworden wären? Was konnten tragische Dichter begehen, diese Strafe zu verdienen? Wenn es noch komische gewesen wären. Aber unglücklicher Feldherrn gedenkt die Geschichte wohl, die damals zum Theil in noch härtere Strafen fielen. Gleichwohl erklärt sich Küster in seiner Ausgabe des Suidas für τραγικων; und in seiner Ausgabe des Aristophanes ist er wenigstens unschlüssig, für welches von beiden er sich erklären soll. Und das bloß, wie ich gewiß glaube, weil ihm der obige historische Umstand von den unglücklichen Feldherren nicht beigefallen ist.

[1] *Joan. a Wower* de Polymathia. cap. XVI. *Vossius* Institution. Poet. lib. II. cap. 12. *Idem* de Imitatione cap. 11. *F. Rapinus* Comment. in Horatium cap. 29 et 43.

ἕκαστον heißt ihm: „er ließ sie nicht wieder weggehen, sondern nöthigte sie, daß sie nach geleistetem Eide die zehn Richter werden und den Ausspruch thun mußten, zumal da jeder dieser Feldherren aus einer der zehn Zünfte war.“ Daß sie die zehn Richter werden mußten? So waren schon vorher der tragischen Richter zehn? So wäre ja meine obige Erklärung unrichtig! Aber zum Glück, daß es Plutarch nicht sagt; daß es Herr Kind auch sonst nicht erweisen kann. Der Umstand δεκα ὀντας war nicht ein Umstand, ohne welchen sie nicht die Richter hätten werden können; sondern ein neuer Umstand, den man in der Folge zum Andenken dieser Begebenheit um so viel lieber beibehielt, je auffehnlicher das Gericht dadurch ward. Καθισαι steht hier auch nicht so gar vergebens, daß es der Uebersetzer hätte auslassen sollen. Denn wie Pollux sagt:[1] τους μεν μουσικοις (ἀγωσι) κριται καθηνται, τους δε γυμνικους ἐφεζασι.

Noch kann ich die Stelle des Plutarchs nicht verlassen. Ich habe oben (Seite 200.) einen historischen Beweis versprochen, daß Aeschylus des Sophokles Lehrmeister nicht gewesen sey; und auf diese Stelle eben gründe ich ihn. Hier streiten Aeschylus und Sophokles mit einander; Sophokles, wie Plutarch weiter meldet, siegt, und Aeschylus wird so ungehalten darüber, daß er Athen verläßt. Wäre nun hier gar der Lehrmeister von seinem Schüler durch den ersten Versuch seines Schülers überwunden worden, würde das nicht ein Umstand gewesen seyn, der die Begebenheit ungleich merkwürdiger, der den Sieg des Sophokles ungleich größer gemacht hätte? Und würde ihn Plutarch wohl anzumerken vergessen haben? Aber er sagt nichts davon, und sein Stillschweigen wird zu einem Beweise des Gegentheils.

[1] Lib. III. cap. 30. p. m. 341.

Hier ſollte ich dieſe Anmerkung ſchließen. Doch ich habe ihr noch einen wichtigen Zuſatz zu geben, den ich in dem Texte nicht verſprochen habe. Das einſtimmige Zeugniß des Plutarch und Euſebius wird durch ein drittes beſtätigt, das, ſo viel ich weiß, zu dieſem Zwecke noch von niemanden angeführt worden. Ich meine eine Stelle bei dem ältern Plinius. Er redet in dem 18ten Buche ſeiner „Naturgeſchichte,“ [1] von der verſchiednen Güte des Getreides in verſchiednen Ländern, und ſchließt: Hæ fuere sententiæ Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta, in fabula Triptolemo, frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento cănĕre candido.

Nun iſt zwar hier nicht ausdrücklich von dem erſten Trauerſpiele unſeres Dichters die Rede; allein es ſtimmt die Epoche deſſelben mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus ſetzt, ſo genau überein, daß man nicht wohl anders als dieſen Triptolemus ſelbſt für das erſte Trauerſpiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung iſt gleich geſchehen. Alexander ſtarb in der 114ten Olympias; 145 Jahre betragen 36 Olympiaden und ein Jahr; und dieſe Summe von jener abgerechnet, giebt 77. In die 77ſte Olympias fällt alſo der Triptolemus des Sophokles; [2] und da in eben dieſe Olympias, und zwar in das letzte Jahr, wie wir geſehen haben,

[1] Sect. 12. T. II. Edit. Hard. p. 107.

[2] Fabricius macht in dem Verzeichniſſe der verlorenen Trauerſpiele des Sophokles, unter Τριπτολεμος eben dieſe Berechnung, aber ohne im geringſten für das erſte Trauerſpiel deſſelben etwas daraus zu ſchließen.

auch das erſte Trauerſpiel deſſelben fällt: ſo iſt der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerſpiele eins ſind.

So ungezwungen ſich dieſes ergiebt, ſo ſehr hat mich die Anmerkung befremdet, welche Harduin über die Stelle des Plinius macht. Er ſchreibt nämlich: Egit ergo Sophocles eam fabulam Olymp. LXXXVIII anno quarto, ætatis suæ vicesimo, si Suidæ credimus. Obiit enim Alexander Olymp. CXX. anno primo, Olympiadibus Pliniano calculo computatis, Urbis conditæ 442. Fürs erſte weiß ich nicht, wie Harduin ſagen kann, Alexander ſey in der 120ſten Olympias geſtorben; da Joſephus [1] ausdrücklich ſagt: Ἀλεξανδρον τε τεθνηναι παντες ὁμολογουσι ἐπι της ἑκατοστης τεσσερεσκαιδεκατης Ολυμπιαδος. Fürs zweite würden 145 Jahre, von der 120ſten Olympias zurückgerechnet, nicht die 88ſte, ſondern die 83ſte Olympias geben. Fürs dritte würde Sophokles in der 88ſten Olympias, nach dem Suidas nicht 20, ſondern einige 60 Jahre geweſen ſeyn; denn nach dem Suidas iſt er in dem 3ten Jahre der 73ſten Olympias geboren. Und man glaube ja nicht, daß alle dieſe Unrichtigkeiten vielleicht mit der beſondern Berechnung des Plinius (Pliniano calculo) beſtehen könnten. Dieſe beſondere Berechnung des Plinius betrifft bloß das Jahr nach Erbauung der Stadt Rom, welches ihn Harduin in das 4te der 9ten Olympias ſetzen läßt, anſtatt daß es nach der gemeinen Rechnung in das 4te der 6ten fällt. Wenn alſo in der Anmerkung des Harduins nicht alle Zahlen verdruckt ſind, ſo muß er gar nicht nachgeſchlagen, gar nicht gerechnet haben.

Die Anmerkung, welche der Pater über das Trauerſpiel ſelbſt macht, iſt nicht minder ſeltſam: In ea fabula, ſagt er, Ceres Triptolemum edocet, quantum terrarum necesse sit peragrari seminandis a se datis frugibus, Italiamque præ

[1] Lib. I. contra Appionem.

ceteris laudat. *Vide Dionys. Hal. lib. I. Antiq. Rom.* Sollte man aus dieſen Worten nicht ſchließen, der Triptolemus des Sophokles müſſe noch vorhanden ſeyn, und das ganze Stück laufe auf weiter nichts, als dieſen Unterricht der Ceres hinaus? Der Pater redet ſeinem Währmanne ohne Ueberlegung nach. Denn Dionyſius von Halicarnaß braucht am angezogenen Orte weiter nichts als dieſen Umſtand aus dem Triptolemus; und wenn Er im Präſens davon ſpricht, ſo iſt es ganz etwas anders, als wenn es Harduin thut.

(K)

Zugleich der Schauſpieler — dieſe Gewohnheit ab.) Der ungenannte Biograph: *Καταλυσας την ὑποκρισιν του ποιητου διὰ την ἰδιαν ἰσχνοφωνιαν· παλαι γαρ και ὁ ποιητης ὑπεκρινετο.* Eine ſchwache Stimme war ein Fehler, der vor Alters einen Mann zum Schauſpieler weit untauglicher machte, als heut zu Tage, da wir jene großen Schauplätze nicht mehr zu füllen haben. Das Unvermögen hielt ihn alſo vom Theater zurück, und nicht die Verächtlichkeit der Profeſſion. Denn den Griechen war keine Geſchicklichkeit verächtlich, die ihnen Vergnügen machte. So oft unſer Dichter auch daher andere Talente zeigen konnte, auf welche ſeine ſchwache Stimme keinen Einfluß hatte, beſtieg er die Bühne; welches ſich nicht undeutlich aus zwei Beiſpielen ſchließen läßt, die man uns ausdrücklich davon aufbehalten hat. In dem Thamyris nämlich ließ er ſich auf der Cither hören, und in der Nauſikaa zeigte er ſich als Tänzer.

In dem Thamyris ließ er ſich auf der Cither hören. Athenäus: [1] *τον Θαμυριν διδασκων αὐτος ἐκιθαρισεν.* Und der ungenannte Biograph: *φασι δε ὁτι και κιθαραν ἀνελαβων ἐν ταυτῳ τῳ Θαμυριδι ποτε ἐκιθαρισεν.* Thamyris war jener thraciſche

[1] Lib. I. p. m. 20.

Virtuose [1], der es wagen durfte, die Musen selbst zu einem Wettstreite aufzufordern. Er ward überwunden, und die Musen machten ihn, zur Strafe seiner Vermessenheit, blind. Das war der Inhalt des Sophokleischen Trauerspiels; und ohne Zweifel ließ sich der Dichter in der Person des Thamyris selbst, auf der Cither hören. Nicht daß er deßwegen die ganze Rolle des Thamyris gespielt hätte; er hatte vielleicht nicht einmal nöthig, auch nur in die Cither zu singen. Denn dieser Thamyris, welchen Umstand uns der ältere Plinius [2] von ihm aufbehalten hat, war der erste, der die Cither als ein von der Stimme unabhängendes Instrument behandelte, und sie, ohne darein zu singen, spielte. Hatte nun Sophokles diesen Umstand anzubringen gewußt, so konnte ihn seine schwache Stimme nicht hindern, Thamyris an derjenigen Stelle selbst zu seyn, wo er ihn bloß auf der Cither mit den Musen wetteifern ließ. Es würde sich mehr als Muthmaßungen hievon beibringen lassen, wenn das Stück jetzt nicht unter die verlornen Stücke unsers Dichters gehörte [3]. Da unterdessen auch solche Muthmaßungen weder ganz unangenehm, noch ganz unnütze sind, so erlaube man mir, noch einen andern Zug daraus muthmaßen zu dürfen. Diesen nämlich:

[1] Κεινῳ σοφιςῃ Θρῃκι, sagt die Muse in dem Trauerspiele „Rhesus" von ihm. Z. 924.

[2] Cithara sine voce cecinit Thamyras primus. *Natur. Hist. Lib. VII. c.* 57.

[3] Casaubonus, Meursius, Fabricius finden in ihren Verzeichnissen der verlornen Stücke des Sophokles des Thamyris bloß bei dem Athenäus, dem Pollux, und dem ungenannten Biograph gedacht. Sie hätten anmerken sollen, daß auch Plutarch seiner nicht undeutlich gedenkt; in dem Buche nämlich ὅτι οὐδε ζην ἐςιν ἡδεως κατ' Επικουρον (p. m. 1093.) führt er ein paar Zeilen des Sophokles an, die dem Zusammenhange nach, nothwendig aus dem Thamyris seyn müssen.

daß die Bestrafung des Thamyris auf der Bühne geschehen; daß er vor den Augen der Zuschauer blind geworden. Ich gründe meine Muthmaßung auf eine Stelle des Pollux, in die sich seine Ausleger gar nicht zu finden gewußt haben. Pollux[1] gedenkt verschiedener tragischen Masken, die von einer besondern Art gewesen, und sagt unter andern, daß die Maske des Thamyris, zweierlei Augen gehabt habe; τον μεν γλαυκον ὀφθαλμα, τον δε μελανα. Jungermann macht hierüber folgende offenherzige Anmerkung: Thamyri vero cur oculum glaucum, et alterum nigrum in scena affingi ait? Constat quidem ex Apollodori lib. I. Thamyrin περι μουσικης cum Musis congressum: quem victum των ὀμματων και της κιθαρῳδιας illæ ἐξεφησαν. Sic itaque prorsus excœcarunt. Cur itaque discolori altero utro introducebatur oculo? Libenter nostram ignorantiam fatemur, quam ut diu taciti foveamus causæ non est, cum sic forte nec ipsi, nec alii, qui juxta nos ignorant, edoceamur ab iis qui sciunt. Daß auch ich jetzt unter denjenigen bin, die es wissen, habe ich vornehmlich dem Du Bos[2] zu danken; und das Räthsel löset sich so auf. Die alten Schauspieler, wie bekannt, spielten in Masken, welche nicht allein das Gesicht, sondern den ganzen Kopf bedeckten. Diese Masken hatten die Unbequemlichkeit, daß sie der Abänderungen nicht fähig waren, welche die abwechselnden Leidenschaften in den Zügen des Gesichts verursachen. Die kleinern von diesen Abänderungen waren für ihre Zuschauer zwar ohnedem verloren, indem diese größten Theils viel zu weit absaßen, als daß sie selbige auch auf einem wirklichen Gesichte hätten erkennen können. Die größern aber, welche

[1] Lib. IV. c. 19. p. m. 434.

[2] Du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten. Man sehe das dritte Stück meiner „Theatralischen Bibliothek," S. 185.

dem Gesichte eine ganz andere Farbe, allen Muskeln desselben eine ganz andere Lage geben, und von sehr weitem zu erkennen sind, auch diese größern, sage ich, den Augen der Zuschauer verweigern, würde keine geringe Verkümmerung ihres Vergnügens, und eine Vernachlässigung des sichersten Mittels, einen Eindruck auf sie zu machen, gewesen seyn. Was thaten sie also? Eine Stelle des Quintilian[1] kann es uns sehr deutlich lehren: In Comœdiis — pater ille cujus præcipuæ partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. Die Maske, sagt Quintilian, desjenigen Vaters, der in der Comödie bald linde bald strenge seyn mußte, war getheilt; die eine Hälfte zeigte ein glattes, heiteres Gesicht, die andere ein finsteres, gerunzeltes Gesicht; war der Vater jetzt linde, so wies der Schauspieler den Zuschauern die heitere Hälfte, und mußte er auf einmal streng und zornig werden, so wußte der Schauspieler eine so ungezwungene Wendung zu machen, daß der Zuschauer die finstere Hälfte zu sehen bekam. Wie es mit der Maske dieses Vaters war, so war es unfehlbar mit den Masken aller Personen, die in der Geschwindigkeit vor den Augen der Zuschauer ein verändertes Gesicht zeigen mußten, und also nicht Gelegenheit hatten, hinter der Scene ihre ganze Maske zu verwechseln. Nun nehme man an, daß auch Thamyris in diesem Falle war, und die Worte des Pollux sind erklärt. Jetzt war Thamyris noch sehend, und der Schauspieler zeigte diejenige Hälfte seiner Maske, die das schwarze Auge hatte. Nun sollte er auf einmal blind werden, und der Schauspieler wandte sich so geschickt, daß plötzlich die

[1] Inst. Orat. Lib. XI. cap 3

Zuschauer die andere Hälfte, welche das glauche Auge (γλαυκον ὀφθαλμα) hatte, erblickten. Denn γλαυκον ὀφθαλμα ist hier nichts anderes als ein Auge, das mit einem Γλαυκωμα behaftet scheint; und Glaukoma, wie bekannt, ist diejenige Krankheit des Auges, welche unsere Augenärzte den blauen oder grünen Staar nennen. Das merklichste und augenscheinlichste Zeichen der Blindheit, welches die Skeuopöie nur immer wählen konnte! — Ich komme auf den Sophokles zurück. In dem Thamyris also ließ er sich auf der Cither hören; und der ungenannte Biograph setzt hinzu: ὁθεν και ἐν τῃ ποικιλῃ στοᾳ μετα κιθαρας ἀυτον γεγραφθαι φασι; „daher sey er, wie „man sagt, in der Stoa Poecile mit der Cither gemalt „worden." Was diese Stoa für ein Gebäude gewesen, wie sie vorher geheißen, wo sie gestanden,[1] das ist genugsam bekannt. Sie hatte ihren Beinamen Poecile, die bunte, von den Gemälden erhalten, mit welchen sie vornehmlich Polygnotus ausgeziert hatte.[2] Diese Gemälde stellten die Götter und Helden der Athenienser vor; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Polygnotus, der kein gedungener Künstler war, sondern bloß um die Ehre arbeitete, auch noch lebenden verdienten Männern die Schmeichelei werde gemacht haben, ihre Bildnisse mit anzubringen. Dem ungeachtet aber ist

[1] Menage (*In Diogenis Laertii Lib. VII. Segm.* 5.) merkt aus dem Lucian an, daß diese Stoa auf dem Marktplatze gelegen. Ich bediene mich dieser Bemerkung, die Verse des Melanthius beim Plutarch (im „Leben Simons" S. 181.) daraus zu erläutern, wo gesagt wird, daß Polygnotus unentgeltlich

— — — Θεων ναους ἀγοραν τε
Κεκροπιαν — — — — —

ausgeschmückt habe. Wie man einen Marktplatz mit Gemälden ausschmücken könne, ist nicht wohl zu begreifen. Es sind also hier die öffentlichen Gebäude auf diesem Marktplatze, und besonders die gedachte Stoa zu verstehen.

[2] C. *Plinius* Natur. Histor. Lib. XXXV 35.

wohl schwerlich das Bildniß des Sophokles von der Hand dieses Künstlers gewesen. Ich schließe dieses aus folgendem Umstande, den uns Plutarch aus der scandalösen Chronik der damaligen Zeit aufbehalten hat.[1] Polygnotus liebte die Elpinice, die Schwester des Cimons; und ohne Zweifel war seine Liebe eben in dem stärksten Feuer, als er die Trojanerinnen in der gedachten Stoa malte, denn einer von ihnen, der Laodice, gab er das Gesicht seiner Geliebten. Wird Elpinice damals schon alt, schon verheirathet gewesen seyn? Schwerlich wohl. Aber zu der Zeit, als Sophokles mit durch den Ausspruch ihres Bruders für sein erstes Trauerspiel den Preis erhielt, muß sie schon beides gewesen seyn, wenn man sie auch noch so viel jünger als den Cimon annimmt. Und folglich malte Polygnotus die gedachte Stoa zu einer Zeit, als Sophokles noch gar nicht bekannt seyn konnte, als wenigstens seine tragischen Verdienste noch nicht so fest gestellt seyn konnten, daß sie diese öffentliche Ehre verdient hätten. Vielleicht also war sein Bildniß von dem Micon, von welchem es aus dem ältern Plinius bekannt ist, daß ihm die Athenienser nach dem Polygnot einen Theil dieser Stoa auszumalen gaben.

In der Nausikaa zeigte sich Sophokles als Tänzer. Athenäus:[2] ἀκρος δε ἐσφαιρισεν ὁτε την Ναυσικααν ἐδηκε. Ich sage, er zeigte sich als Tänzer, und die Worte meines Währmannes scheinen eigentlich doch weiter nichts zu sagen, als daß Sophokles in der Nausikaa den Ball vortrefflich geschlagen: ἀκρος ἐσφαιρισεν. Allein die Sphäristik oder das Ballschlagen und alle verschiedene Arten desselben, war bei den Alten ein Theil der Orchestik, als welche alle körperliche Uebungen in sich begriff, wo die Bewegungen nach einer

[1] Im Leben Cimons S. 480.

[2] Lib. I. p. m. 20.

gewissen Eurythmie, nach dem Takte, geschehen mußten. Das ist zu bekannt, als daß ich mich dabei aufhalten sollte. Die Frage wird also nur hier seyn: was war das für ein Stück, in welchem Ball gespielt ward? Wer seinen Homer inne hat, dem kann unmöglich die Tochter des Alcinous, des Königs der Phäacier, unbekannt seyn.[1] Ulysses war an das Ufer von Scheria geworfen; hier lag der Unglückliche und schlief. Indeß erhob sich Minerva in den Palast des Alcinous und gab der schönen Nausikaa ein, mit ihren Gespielinnen und Mägden nach dem Meere zu gehen, um da ihre Kleider zu waschen. Denn an sie sollte sich Ulysses zuerst wenden; sie sollte ihm den Weg zur Gunst ihres Vaters bahnen. Sie kommen also, waschen ihr Geräth und trocknen es auf dem Ufer; und indem es trocknet, baden und salben sie sich, und lagern sich zu essen, und stehen auf zu spielen. Und was spielten sie?

Σφαιρῃ ται ἀρ' ἐπαιζον, ἀπο κρηδεμνα βαλουσαι,
Τῃσι δε Ναυσικαα λευκωλενος ἠρχετο μολπης.[2]

Sie schlagen Ball, und Nausikaa selbst macht den Anfang. Nun will Minerva, daß Ulysses erwache. Die Prinzessin wirft; der Ball nimmt einen falschen Flug; er fällt in einen

[1] S. das sechste und die folgenden Bücher der Odyssee.

[2] Die Frau Dacier übersetzt diese Stelle: Le repas fini, elles quittent toutes leurs voiles et commencent à jouer toutes ensemble à la paume. *Nausicaa se met ensuite à chanter.* Sie hört also die Nausikaa singen, wo ich sie nur tanzen sehe. Sie hat aus der Acht gelassen, daß *μολπη* nicht bloß cantus, sondern eben so oft tripudium, saltatio heißt, wegen des beiden gemeinschaftlichen Takts. *Ηρχετο μολπης* heißt aber daher hier weiter nichts, als „sie fing das Spiel an." Ich finde, daß Burette, in seiner Abhandlung von der Sphäristik der Alten (Mémoires de Littérature des Inscriptions et b. L. T. I. p. 155.) den nämlichen Fehler macht. Denn er übersetzt: pendant que la Princesse de son côté les animait par son chant.

tiefen Graben; die Mägde ſchreien, und Ulyſſes erwacht. Er entſchließt ſich kurz, auf das Geſchrei zuzugehen. Aber er iſt nackt, ſplitternackt; und es war ein weibliches Geſchrei! Was thut der Mann, dem nie in der Noth ein weiſer Rath gebrach?

Ex πυκνης δ' ὑλης πτορθον κλασε χειρι παχειη
Φυλλων, ὡς ρυσαιτο περι χροϊ μηδεα φωτος.
Βη δ' ἰμεν, ὡςε λεων ὀρεσιτροφος, ἀλκι πεποιθως
Οςτ' εἰσ' ὑομενος και ἀημενος, ἐν δε οἱ ὀσσε
Δαιεται· αὐταρ ὁ βουσιν ἐπερχεται, ἠ ὀιεσσιν
Ηε μετ' ἀγροτερας ἐλαφους· κελεται δε ἑ γαστηρ,
Μηλων πειρησοντα και ἐς πυκινον δομον ἐλθειν.

Welch ein Gemälde! Welch eine Vergleichung![1] So kömmt

[1] Man erlaube mir über dieſes Gleichniß, das ich für eines der ſchönſten im Homer halte, eine kleine Ausſchweifung. Es hat ſeine Tadler gefunden; aber ſeine Vertheidiger ſcheinen mir den rechten Punkt nicht getroffen zu haben. Man leſe nur, was Clarke in ſeiner Ausgabe darüber anmerkt. » Fuerunt qui Ulyssem hoc loco, viribus defectum, procellaque pene » enecatum, leoni fero parum apte comparari crediderint. *Eustathius* » vim similitudinis in eo consistere existimat, quod Ulysses puellis » Nausicaæ comitibus, haud minus quam leo, terribilis apparuerit. « *Οτι τον Οδυσσεα γυμνον ὀντα και δυσπροσιτον δια τουτο φαινηαι μετα βλοσυροτητος μελλοντα ταις κοραις, λεοντι παραβαλλει, ἐιπων· ..Βη δ' ἰμεν, ὡςε λεων, κ. τ. λ.*" *Ἐικα δεικνυς ὡς οὐ προς την Ὀδυσσεως ἀνδριαν ἡ παραβολη, ἀλλα προς την ἐκπληξιν, ἡν ἐξ αὐτου ἀι γυναικες ἐπαθον, ἐπαγει·* (v. 137.) *„Σμερδαλεος δ' αὐτησι φανη, etc.* — Domina *Dacier* leoni eum ideo comparari arbitratur, quia audito puellarum strepitu, hominibusne mitibus an crudelibus occursurus esset, ignarus, ex arbusto nudus animoque intrepido egrederetur. Mihi in eo potius consistere videtur comparationis vis, tum quod Ulysses mari humidus, totusque spuma fœdatus, leoni agresti procellisque afflicto, *Ὀςτ' εἰσ' ὑομενος και ἀημενος*, similis dicatur; tum quod necessitate coactus (v. 136.) ex arbusto puellis timidis sese nec opinato ostenderit, ipsisque (uti observat *Eustathius*) fugam et terrorem haud minorem, quam leo ferus ovibus aut hinnulis imbecillibus incusserit.

der nackte, fürchterliche Mann auf sie zu.[1] Die Mädchen schreien und fliehen. Die einzige Nausikaa bleibt stehen, und erwartet ihn; und so weiter. — Aber was sind das für Auftritte für ein Trauerspiel? „Sophokles," sagt die Frau Dacier,[2] „hatte aus diesem homerischen Stoffe eine Tragödie

— Recht gut; alle die verschiedenen Aehnlichkeiten, welche die Dacier, Eustathius und Clarke angeben, sind augenscheinlich; wird aber dadurch jene Unähnlichkeit gerettet, welche die Tadler zwischen einem abgematteten, wehr- und waffenlosen Manne und einem Löwen finden, der sich auf seine Stärke verläßt? ἀλκὶ πεποιθώς. — Es ist wahr, Homer verliebt sich oft ein wenig in seine Gleichnisse, und malt sie nicht selten mit Zügen aus, die sich auf das Verglichene nicht anwenden lassen, und nur das Bild lebhafter und individueller zu machen dienen. Kann das aber der Fall hier seyn? Mit nichten. Denn wahre Unähnlichkeiten müssen dergleichen beiläufige Züge nie werden. Ich erinnere mich daher mit Vergnügen einer Stelle des Themistius, der auch diesem Tertium der Vergleichung eine ganz vortreffliche Wendung zu geben gewußt hat. Er sagt nämlich: Allerdings ist der abgemattete, wehr- und waffenlose Ulysses auch jetzt noch ein Mann, der sich auf seine Stärke verläßt. Nur ist die Stärke des Ulysses nicht die körperliche Stärke eines Achilles; sondern sie beruht in seiner Klugheit, in seiner Beredtsamkeit. Diese hatte er in keinem Schiffbruche verlieren können; und auf diese verließ er sich. Ἡ δὲ ἀλκὴ ἦν ἄρα ὁ λογος, ὃν ἀφελεσθαι μονον τὸ δαιμονιον οὐκ ἐξισχυσε· καιτοι τα χρηματα γε ἀφελομενον, καὶ τας ναυς, καὶ τους στρατιωτας, καὶ νη Δια γε τον χιτωνα το τελευταιον· ἐν ὁις οὐκ ἦν ἡ δυναμις ἡ Ὀδυσσεως· τῃ γουν ἀλκῃ ἐπεποιθει, καὶ ἀσινων ἀπωλλοτων. Es steht diese Stelle zu Ende seines Προτρεπτικου εἰς Φιλοσοφιαν (edit. Harduin. p. 309.) und verdient bei dieser Stelle Homers vor allen andern angezogen zu werden.

[1] Bis hieher ward 1760 gedruckt: das Folgende fügte J. J. Eschenburg 1790 aus Lessings Papieren hinzu.

[2] In den Anmerkungen zu ihrer Uebersetzung: Sophocle avait fait une Tragédie sur ce sujet d'Homère, qu'il appellait Πλυντριας, et où il représentait Nausicaa à ce jeu. Cette pièce réussit fort. Je voudrais bien que le temps nous l'eut conservée, afin que nous vissions ce que l'art pouvait tirer d'un tel sujet. Die Πλυντριαι, oder „Wäscherinnen" des Sophokles werden vom Pollux angeführt· und es ist allerdings aus diesem

„gemacht, die sehr wohl aufgenommen ward. Ich wünschte, „daß uns die Zeit dieses Stück aufbehalten hätte, damit wir „sehen könnten, wie weit es die Kunst mit einem solchen „Stoffe bringen kann.“ Ich wünschte es gleichfalls. Aber würde es wohl auch eine wirkliche Tragödie seyn. Ich glaube schwerlich; sondern es würde allem Ansehen nach ein satyrisches Drama seyn. Ich kann zwar nicht sagen, daß es als ein solches von den alten Schriftstellern, die seiner gedenken, angeführt werde; aber der komisch-tragische Inhalt ist allzusehr für meine Muthmaßung, von welcher ich finde, daß sie auch die Muthmaßung des Casaubonus gewesen ist.[1] Die Odyssee war überhaupt eine reiche Vorrathskammer für die satyrischen Schauspiele. Das einzige Stück, welches uns von dieser Gattung übrig geblieben ist, des Euripides Cyklops, ist, wie bekannt, gleichfalls daraus entlehnt. Der Charakter des Ulysses selbst machte ihn zu einer satyrischen Person sehr bequem. Ich setze voraus, daß meinen Lesern das Wesen dieses Drama bekannt ist, von welchem wohl zu wünschen wäre, daß es ein Genie unter uns ganz wiederherstellen

Titel zu schließen, daß der Inhalt die Geschichte der Nausikaa gewesen, und daß es vielleicht Nausikaa oder „die Wäscherinnen“ geheißen habe; dergleichen doppelte Titel bei den Alten nichts seltenes sind. Dem ungeachtet würde die Frau Dacier besser gethan haben, es hier unter seinem gewöhnlichen Titel, Nausikaa, anzuführen. Woher sie den Umstand hat, „daß es viel Beifall gefunden,“ kann ich nicht sagen. Ich fürchte, es ist ein bloßer Zusatz ihrer gütigen Vermuthung, den ich unterdeß eben so wenig zu bestätigen als zu bestreiten Lust habe.

[1] *Ναυσικαα — — tota fuit Homerica, et satyricis dramatibus annumeranda, judice Casaubono*, sagt Fabricius in seinem Verzeichnisse der verlorenen Stücke des Sophokles. Es muß sich dieses auf eine Stelle des Casaubonus in seinen Anmerkungen zum Athenäus beziehen, denn in seinem Buche, De Poesi satyrica, erwähnt er der Nausikaa unter den satyrischen Stücken des Sophokles nicht.

wollte. Die Tragicomödie war in dieſer Abſicht ein ſehr mißlungener Verſuch.

(L)

Er machte in ſeiner Kunſt verſchiedene Neuerungen, deren zum Theil Ariſtoteles gedenkt.) *Πολλα επεισηνεγκεν εν τοις αγωσι.* Es iſt hier nicht von den Verbeſſerungen die Rede, durch die Sophokles die Tragödie ſelbſt ihrem Weſen und ihrer Vollkommenheit näher brachte; ſondern bloß von den Neuerungen und Zuſätzen, die er in der Kunſt ſie aufzuführen machte. Und die Geſchichte dieſer Kunſt faßt Ariſtoteles im vierten Capitel ſeiner Dichtkunſt in folgender Beſchreibung kürzlich zuſammen: *Και πολλας μεταβολας μεταλαβουσα ἡ Τραγῳδια ἐπαυσατο, ἐπει ἐυχε την ἑαυτης φυσιν. Και το τε των ὑποκριτων πληθος, ἐξ ἑνος εἰς δυο πρωτος Αισχυλος ἠγαγε, και τα του Χορου ἠλαττωσε, και τον λογον πρωταγωνιστην παρεσκευασε· τρεις δε, και σκηνογραφιαν Σοφοκλης.* Den beſten Kommentar über dieſe Worte des Ariſtoteles giebt eine Stelle des Diogenes Laertius, wo er die Geſchichte der Weltweisheit mit der Geſchichte der Tragödie vergleicht: *ὡσπερ δε το παλαιον εν τῃ τραγῳδιᾳ προτερον μεν μονος ὁ χορος διεδραματιζεν, ὑστερον δε Θεσπις ἑνα ὑποκριτην ἐξευρεν ὑπερ του διαναπαυεσθαι τον χορον, και δευτερον Αισχυλος, τον δε τριτον Σοφοκλης, και συνεπληρωσαν την τραγῳδιαν, ὁυτως και της φιλοσοφιας, κ. τ. λ.* Der Verſtand von beiden Stellen iſt dieſer. Anfangs war die Tragödie nichts als Geſang verſchiedener Loblieder zu Ehren des Bacchus. Damit der Chor, welcher dieſe Lieder ſang, manchmal ruhen und Athem ſchöpfen könnte, fiel Theſpis darauf, eine intereſſante Begebenheit dazwiſchen von einem aus der Bande erzählen oder vorſtellen zu laſſen. Aeſchylus verwandelte dieſe Erzählung und Vorſtellung, die von einer

einzigen Person geschah, in ein ordentliches Gespräch, indem er eine zweite Person hinzufügte, unter die sich nunmehr die Geschichte vertheilte, obgleich nothwendig die Eine Person mehr Antheil an der Handlung haben mußte, als die andere. Der Schauspieler, welcher die Rolle der Hauptperson spielte, hieß πρωταγωνιστης, so wie der andere δευτεραγωνιστης. Es war aber darum nicht nothwendig, daß das ganze Drama nicht mehr als zwei Personen haben mußte; denn der Deuteragonist konnte derselben gar wohl mehr als Eine vorstellen, wenn sie nur nicht mit einander zugleich erscheinen durften. Aber mit einander zusammen sprachen in dem ganzen Drama deren nicht mehr als zwei. Endlich fand Sophokles, daß auch dieses noch zu einförmig war. Er fügte also die dritte Person hinzu, welche τριταγωνιστης hieß. [1]

Dieser τριταγωνιστης ist also die erste Neuerung, die dem Sophokles in der obigen Stelle des Aristoteles zugeschrieben wird. Es äußern sich aber hiebei verschiedene Schwierigkeiten und Widersprüche. Wir wollen zuerst den Barnesius (im Leben des Euripides vor s. Ausgabe, S. XXXVI.) hören: Nam licet *Aeschylus* in principio *Promethei* sui *Robur* et *Vim* et *Prometheum* et *Vulcanum* simul inducat, non ibi nisi duo tantum personæ loquuntur, hoc est *Robur* et *Vulcanus;* nec enim *Prometheus* prius loqui incipit, quam cæteri illi, opere absoluto, abierint, et priori scenæ finem fecerint. Es wäre gut, wenn es keinen andern Auftritt von

[1] Hiezu brauchten keine besondere Leute zu seyn; und Demosthenes wirft es dem Aeschines mehr als Einmal vor, daß er in seiner Jugend diese dritten Rollen gespielt habe. — Unmöglich kann aber Gyraldus gewußt haben, was τριταγωνιστης heiße, wenn er schreibt: Tres autem histriones primus Sophocles instituisse perhibetur, et eam quæ τριταγωνιστη dicitur. Er scheint die Worte des Suidas übersetzt zu haben; aber woher er das Femininum τριταγωνιστη hergenommen hat, das mag Gott wissen.

drei Perſonen beim Aeſchylus gäbe, als dieſen. Allein man höre den Dacier (in ſeinen Anmerkungen über das vierte Capitel der Ariſtot. Dichtk.), welcher ohne Zweifel den Aeſchylus beſſer geleſen hatte: Ce qu'Aristote dit ici, que Sophocle ajouta un troisième Acteur aux deux d'Eschyle, pourroit faire croire qu'il n'y a jamais eu que deux Acteurs dans les pièces de ce dernier; cependant dans une scène de ses Coëphores, on voit Oreste, Pylade et Clytemnestre parler ensemble, et dans une autre de ses Eumenides, on voit Minerve, Oreste et Apollon. Il est vrai que l'un des trois dit peu de chose; mais cela suffit pour faire voir qu'Eschyle n'a pas entièrement ignoré, que la scène pouvoit souffrir trois Acteurs différents du chœur. Comment donc Aristote peut-il attribuer cette invention à Sophocle? Seroit-ce parceque Sophocle s'en sert plus ordinairement? Je ne saurois le croire. Quand Eschyle fit ses Coëphores et ses Eumenides, il y avoit plus de douze ans qu'il voyoit des pièces de Sophocle, où il prit ce troisième Acteur que Sophocle avoit ajouté.

Das läßt ſich hören. Dem ungeachtet wollte ich lieber ſeinen erſten Grund annehmen; nämlich, daß Sophokles deßwegen der Erfinder des dritten Schauſpielers genannt werde, weil er ſich deſſen in allen Stücken bediente, was beim Aeſchylus nur ein ſeltener Fall war.

Denn es muß ſchon bei den Alten ſelbſt ſtreitig geweſen ſeyn, ob man dieſe Erfindung dem Aeſchylus oder dem Sophokles zuſchreiben ſolle. Ein altes Leben des erſtern, welches Robortellus ſeiner Ausgabe vorgeſetzt hat, ſagt ausdrücklich, die Einführung des dritten Schauſpielers ſey vom Aeſchylus geſchehen. Ja, noch mehr, Ariſtoteles ſelbſt muß ſich an einer andern Stelle für den Aeſchylus hierin erklärt haben.

Denn wenn Themiſtius [1] in ſeiner Rede, *ὑπερ του λεγειν, ἡ πως τῳ φιλοσοφῳ λεκτεον*, beweiſen will, daß nicht alle Neuerungen zu verwerfen ſind, weil alle Künſte und Wiſſenſchaften nach und nach erfunden worden: ſo nimmt er unter andern auch ein Beiſpiel von der Tragödie her: *Ἀλλα και ἡ σεμνη τραγῳδια μετα πασης ὁμου της σκευης, και του χορου, και των ὑποκριτων, παρεληλυθεν εις το θεατρον· και οὐ προσεχωμεν Ἀριστοτελει, ὁτι το μεν πρωτον ὁ χορος ἐισιων ἡδεν εις τους θεους· Θεσπις δε προλογον τε και ῥησιν ἐζευρεν· Αἰσχυλος δε τριτον ὑποκριτην και ὁπλιβαντας· τα δε πλειω τουτων Σοφοκλεους ἀπηλαυσαμεν και Ἐυριπιδου.*

(M)

Zum Theil Suidas;) Dieſer ſagt vom Sophokles: *οὐτος πρωτος τρισιν ἐχρησατο ὑποκριταις, και τῳ καλουμενῳ τριταγωνιςῃ· και πρωτος τον χορον ἐκ πεντεκαιδεκα ἐισηγαγε νεων, προτερον δυωκαιδεκα ἐισιοντων. — — Και αὐτος ἡρξε του δραμα προς δραμα ἀγωνιζεσθαι· ἀλλα μη τετραλογιαν.* Ich verweile jetzt nur bei dieſer letzten Neuerung des Sophokles in ſeiner Kunſt. „Er fing es zuerſt an, daß Drama gegen Drama um den Preis ſtritt, und nicht die ganze Tetralogie.“

Die tragiſchen Dichter ſtritten damals beſtändig mit vier Stücken zugleich um den Preis, wovon das letzte beſtändig ein ſatyriſches Stück war. Und dieſe vier Stücke zuſammen hießen eine Tetralogie. So erzählt z. E. Aelianus (L. II. c. 8.), daß in der einundneunzigſten Olympiade Xenokles (den Ariſtophanes in ſeinen Fröſchen anſticht, und von welchem der Scholiaſt daſelbſt anmerkt, daß er ein ſchlechter Poet geweſen ſey, welcher der Allegorie gar zu ſehr nachgehangen habe;) mit dem Euripides um den Preis geſtritten. Xenokles habe den erſten Preis erhalten durch ſeinen Oedipus,

[1] Edit. *Hardnin.* p. 316.

Lykaon, Bacchä, und das satyrische Stück Athamas; Euripides über den zweiten durch seinen Alexander, Palamedes, die Trojaner, und das satyrische Stück Sisyphus. — Aelianus wundert sich hierüber, und sagt, daß die Richter entweder unwissend oder bestochen gewesen seyn müßten, welches beides den Athenienſern keine Ehre macht.

Wenn Fabricius (Biblioth. Gr. L. II. c. 19.) unter dem Xenokles dieses Streites gedenkt, so schreibt er: cum Euripide certavit Olympiade LXXXI, und beruft sich auf den Aelian. Er muß aber in der Geschwindigkeit nur die lateinische Uebersetzung angesehen haben, welche prima supra octogesimam hat. Denn im Texte steht κατα την πρωτην και ἑκτην Ὀλυμπιαδα, und es ist ausgemacht, daß anstatt ἑκτην, ἐννατηκοστην zu lesen sey, wie Scheffer bei dieser Stelle bemerkt.

Diogenes Laertius sagt in dem Leben des Plato (L. III. §. 35.), wenn er von dessen Dialogen und ihrer Eintheilung redet: Θρασυλος δε φησι και κατα την τραγικην τετραλογιαν ἐκδουναι αὐτον τους διαλογους· ὁν ἐκεινοι τετρασι δραμασιν ἠγωνιζοντο, Διονυσιοις, Ληναιοις, Παναθηναιοις, Χυτροις, ὡν το τεταρτον ἠν Σατυρικον. Τα δε τετταρα δραματα ἐκαλειτο Τετραλογια. Es scheint also, daß es deßwegen allezeit vier Stücke waren, weil sie an den vier hier genannten Festen gespielt wurden. Dieß ist auch die Meinung des Casaubonus (de Poes. Satyr. L. I. c. 5.), der daselbst überhaupt von den Tetralogien nachzulesen ist.

Sophokles aber muß diese Veränderung entweder sehr bald gemacht haben, oder sie muß nicht allen tragischen Dichtern zu gute gekommen seyn, wie das Exempel des Euripides in der obigen Stelle Aelians, und das Beispiel des Plato beweist, von welchem eben der Schriftsteller (L. 2. c. 30.) sagt, daß er gleichfalls mit einer ganzen Tetralogie um den

Preis ſtreiten wollte: Ἐπεδέτο οὖν τραγῳδίᾳ, καὶ δὴ καὶ τετραλογίαν εἰργάσατο. Καὶ ἐμελλεν ἀγωνιεῖσθαι, δους ἤδη τοις ὑποκριταις τα ποιηματα. — Von dem Sohne des Euripides ſagt der Scholiaſt des Ariſtophanes über die Fröſche, v. 67: Οὑτω δε και αἱ Διδασκαλιαι φερουσι, τελευτησαντος Εὐριπιδου, τον υἱον αὐτου δεδιδαχεναι ὁμωνυμως ἐν ἀχει Ἰφιγενειαν την ἐν Αὐλιδι, Ἀλκμαιωνα, Βακχας. Dieß war ohne Zweifel eine Trilogie, oder vielmehr eine Tetralogie, von welcher das ſatyriſche Stück hier nur weggelaſſen iſt. — Auch vom Philokles, der nach dem Suidas, nach dem Euripides lebte, führt eben der Scholiaſt des Ariſtophanes eine Tetralogie an: ἐν τῃ Πανδιονιδι Τετραλογια. Obgleich dieß damit nicht übereinzuſtimmen ſcheint, wenn Ariſtides ſagt, Philokles habe den Preis gegen den Sophokles gewonnen.

Vielleicht alſo, daß nach dem Sophokles mit Tetralogien gegen Tetralogien geſtritten wurde. Nimmt man dieſe Meinung an, ſo laſſen ſich viele Dinge vergleichen, die man ſonſt wohl unverglichen laſſen muß. Z. E. Euripides ſoll nach dem Varro fünfmal, nach dem A. Gellius funfzehnmal den Preis gewonnen haben. Da wäre dann kein Widerſpruch. Varro würde fünf Trilogien gemeint haben, und Gellius hätte die einzelnen Stücke derſelben gezählt.[1]

Wider dieſe Meinung ſcheint die Tetralogia Oreſtia des Aeſchylus zu ſeyn, deren Ariſtophanes in den Fröſchen v. 1155 gedenkt. Der ungenannte Verfaſſer der Beſchreibung von den Olympiaden ſagt indeß, daß dieſe Tetralogie in dem zweiten Jahre der achtzigſten Olympias den erſten Preis erhalten habe. Damals aber war Aeſchylus ſchon todt; und es war eins von den Stücken, die nach ſeinem Tode aufs Theater gebracht werden durften. Der Scholiaſt ſagt von

[1] Vergl. Bayle im Art. Euripides.

dem Agamemnon, welches das erste Stück in dieser Tetralogie ist, das Nämliche.

Sie wäre meiner Meinung also nicht zuwider, aber wohl eine andere, von welcher der Ungenannte unter der sechsundsiebenzigsten Olympiade, beim vierten Jahre sagt: Αἰσχυλος τραγῳδοις ἐνικα Φινει, Περσαις, Γλαυκῳ Ποτνει, Προμηθει.

(N)

Zum Theil der ungenannte Biograph.) Ueber die Neuerungen, die Sophokles in seiner Kunst machte, drückt sich dieser Ungenannte so aus: „Er lernte die tragische Dichtkunst vom Aeschylus, und erfand viel Neues in der Vorstellung. Erstlich schaffte er es ab, daß der Dichter selbst sein Stück spielte (welches ehedem gewöhnlich war), weil er selbst eine allzu schwache Stimme hatte. Ferner vermehrte er die Personen des Chors von zwölf Personen auf funfzehn, und erfand den dritten Schauspieler. Man sagt auch, daß er selbst einmal die Zither genommen, und in dem Stücke Thamyris darauf gespielt habe; daher er denn auch in der bunten Gallerie [1] mit der Zither gemalt worden. Satyrus sagt, daß er auch den krummen Stab erfunden habe. Deßgleichen sagt Istrus, daß er die weißen Stiefeln erdacht habe, welche sowohl die Schauspieler, als die Personen des Chors tragen."

Was hier durch krummen Stab übersetzt ist, heißt im Griechischen καμπυλη βακτηρια. — Καμπυλη, sagt Stephanus, heiße auch der krumme Stab, dessen sich die Jäger bedienen. Βακτηρια ist einerlei mit το βακτρον, baculus, scipio. Das letztere kommt sehr oft in des Euripides Phönizierinnen vor, wo der blinde Oedipus viel von seinem Stabe spricht; als v. 1710. 11:

[1] Ποικιλη στοα hieß einer von den bedeckten Gängen wegen der daselbst befindlichen vielen Gemälde.

Ποδι γεραιον ἴχνος τιθημι;
Βακτρα προσφερ᾽ ὦ τεκνον.

Auch *βακτρευμα* kommt dort V. 1534. 35. vor, welches das Stützen auf dem Stabe bedeutet:

Τι μ᾽ ὦ παρθενε βακτρευμασι τυφλον
Ποδος ἐξαγαγες ἱις φως;

Julius Pollux, B. IV. Cap. 18, *περι ὑποκριτων σκευης*, ſagt von der Kleidung alter, bejahrter Perſonen: *γεροντων δε φορημα· καμπυλη, φοινικις, ἡ μελαμπορφυρον ἱματιον, φορημα νεωτερων· πηρα, βακτηρια.* So iſt die Stelle in der neuen Ausgabe des Hemſterhuis abgedruckt; und die lateiniſche Ueberſetzung dabei iſt: Senum autem indumentum vestis est retorta, purpurea, vel nigra aliqua. Purpurea vestis juniorum indumentum est. — *Φοινικις* wird durch vestis phœnicei coloris erklärt. Dieſe phöniziſche Farbe aber wird von dem Purpur bei den Alten allezeit auf das deutlichſte unterſchieden. Ich tadle alſo zuerſt an dieſer Ueberſetzung, daß ſie beides durch purpureus gegeben. Die Lacedämonier trugen *φοινικιδες* im Kriege, damit das Blut nicht ſo zu ſehen ſeyn ſollte. Die phöniziſche Farbe war alſo ohne Zweifel dunkelroth. — Vielleicht zwar, wie mir es jetzt wahrſcheinlicher wird, iſt es umgekehrt. Denn Plinius ſagt (L. IX. c. 38.), daß die Purpurfarbe nigricans aspectu ſey; und Gellius (L. II. c. 26.) giebt der phöniziſchen Farbe exuberantiam splendoremque ruboris. — Was heißt aber vestis *retorta*? Was kann *καμπυλη* ſeyn, wenn es von einem Kleide geſagt wird? — Kurz, *καμπυλη* gehört zu *βακτηρια*. Und Pollux ſelbſt verbindet beides an einem andern Orte (L. X. §. 173.), wo er ſagt, daß *βακτηρια περσις* ſo viel ſey, als *βακτηρια καμπυλη*.

(P)

Viel Ehre ſcheint er als Feldherr nicht eingelegt zu haben.) Der Scholiaſt über den Ariſtophanes [1] ſagt hierüber: *Ὅτι ἐπὶ μισθῷ ἐγραψε τα μελη. Και γαρ Σιμωνιδης δοκει πρωτος σμικρολογιαν εισενεγκειν εις τα ᾄσματα, και γραψαι ᾄσμα μισθου. Τουτο δε και Πινδαρος φησιν ἀνειττομενος.* — — Und nun folgt die Stelle aus Pindars Isthm. *β.* zu Anfange, die aber hier zum Theil ganz anders geleſen wird, als beim Pindar. — — *Το μεν τοι περι των κιβωτων του Σιμωνιδου λεγομενον*, u. ſ. f.

Ἄλλως. Ὁ Σιμωνιδης διεβεβλητο ἐπι φιλαργυριᾳ· και τον Σοφοκλεα οὐν δια φιλαργυριαν ἐοικεναι τῳ Σιμωνιδῃ· Λεγεται δε ὁτι ἐκ της στρατηγιας της ἐν Σαμῳ ἠργυρισατο. Χαριεντως δε πανυ ἀντῳ λογῳ διεσυρε τους β' ἰαμβοποιους· μεμνηται ὁτι σμικρολογοι· ὁθεν ὁ Ξενοφανης κιμβικα ἀντον προσαγορευει· μηποτε δε ἠδοκει Σοφοκλης περι τους μισθους και τας νεμεσεις ὀψε ποτε φιλοτιμοτερος γεγονεναι.

Und Florens Chriſtianus in ſeinen Anmerkungen über eben dieß Luſtſpiel des Ariſtophanes: De Sophoclis avaritia non adeo res certa, cum postulatus olim a suis fuerit male administratæ rei familiaris. Tamen ferunt ex prætura, quam cum imperio in Samo gessit, grandem eum pecuniam conflasse. Unde Xenophanes vocavit eum *κιμβικα*. Est enim *κιμβιξ*, *ὁ λιαν μικρολογος περι τα χρηματα*. Origo *ἀπο των κιμβιων*, quæ sunt *σφηκιαι* vel *μελισσια* ab apibus, quas *parcas* recte Virgilius vocat. — Apud Athenæum quoque Chamæleon Simonidem vocavit *κιμβικα* et *ἀισχροκερδη*. Miror autem Aristophanis inconstantiam, qui maximum et prudentissimum poetam et theatri scenici principem ita perstringat et vellicet, quem opere maximo laudavit in *Nebulis*. Sane

[1] *Ειρηνη*, v. 696.

temperare sibi debuit ab hac scabie, præsertim cum tantus olim fuerit ei honos habitus vel ab hostibus, ut, cum bello Siculo multi captivi essent Athenienses, plerisque tamen parsum fuerit propter communicatas ipsis Sophocleas fabulas. Sed prisca comœdia Satyra fuit tota; et, quod diximus antea, κακως λεγειν Ἀττικον ἐστι μελι. Nec amicis quidem parcebant comici.

Wider dieſe Stelle iſt verſchiednes zu erinnern. Erſtlich ſoll Ariſtophanes in den Wolken den Sophokles ungemein gelobt haben. Das glaube ich nicht. Zweitens waren es die Verſe des Euripides, welche den Athenienſern ſo gute Dienſte leiſteten, und nicht des Sophokles Trauerſpiele.

(O)

Darin kommen die Zeugniſſe der Alten alle überein, daß Sophokles von den Athenienſern zum Feldherrn ſey ernannt worden. Aber wann dieſes geſchehen ſey, und in welchem Kriege, wider wen dieſer Krieg geführt ſey, darin gehen ſie ſehr von einander ab.

Der ungenannte Biograph ſagt: „Die Athenienſer erwählten ihn in ſeinem 65ſten Jahre zum Feldherrn, ſieben Jahre vor dem peloponneſiſchen Kriege, in dem Feldzuge wider Anäa.“

Ein andrer Ungenannter, von welchem wir eine Beſchreibung der Olympiaden haben, ſagt in derſelben unter dem dritten Jahre der 85ſten Olympiade faſt mit den nämlichen Worten: „In dieſes Jahr fällt der Krieg der Athenienſer wider Anäa, in welchem der Tragödienſchreiber Sophokles zum Feldherrn erwählt ward.“

Nun nahm der peloponneſiſche Krieg in dem zweiten Jahre der 87ſten Olympiade ſeinen Anfang; und das ſiebente Jahr vor dieſem Kriege wäre das gedachte dritte der 85ſten Olympiade. Dieſes Datum alſo könnte, wegen des doppelten

Zeugniſſes, kaum in Zweifel gezogen werden. Allein wenn es damit ſeine Richtigkeit hat, ſo iſt doch das nicht der Fall, daß Sophokles damals bereits 65 Jahre alt geweſen ſey. Denn da der ungenannte Biograph das zweite Jahr der 71ſten Olympiade zu ſeinem Geburtsjahr annimmt, ſo iſt bis auf das ſiebente Jahr vor dem peloponneſiſchen Kriege nur eine Zeit von einigen 50 Jahren verfloſſen. Vielleicht hat der Ungenannte auch wirklich anſtatt ἑξηκοντα πεντε. πεντηκοντα πεντε ſchreiben wollen, welches ſo ziemlich eintreffen würde.

Doch auch mit dieſem ſiebenten Jahre vor dem peloponneſiſchen Kriege, glaubt Petit,[1] müſſe es ſeine Richtigkeit nicht haben, wenn man anders dem Plutarch glauben dürfe. Dieſer ſagt nämlich in dem Leben des Perikles, wenn er von den ſcharfſinnigen Reden dieſes Mannes redet, unter anderm: „Ein andermal ließ er ſich gegen den Sophokles, als er mit demſelben zu einer gewiſſen Unternehmung abſchiffte, und dieſer einen ſchönen Jüngling lobte, ſo vernehmen: Sophokles! ein Feldherr muß nicht nur reine Hände, ſondern auch reine Augen haben.“

Nun ſagt der ungenannte Biograph, daß Sophokles unter dem Perikles Feldherr geweſen ſey; und der Grammatiker Ariſtophanes ſagt in ſeinem Inhalte der Antigone, daß es in einem Feldzuge wider die Samier geweſen ſey. Nach dem Diodorus Sikulus aber zog Perikles gegen die Samier in dem vierten Jahre der 84ſten Olympiade, als Timokles Archon war, welches der ungenannte Verfaſſer der Beſchreibung der Olympiaden gleichfalls beſtätigt.

Ja, der ganze Krieg wider Anäa ſcheint nur der Samier wegen unternommen zu ſeyn, weil die von Anäa mit dem benachbarten Samos in Bündniß ſtanden. Denn Stephanus

[1] Miscellaneor. Lib. III. c. 18.

ſagt: Ἄναια — — ἐν δὲ Καρίᾳ, ἀντικὺ Σάμου. Καλεῖται ἀπὸ Ἀναίας Ἀμαζόνος, ἐκεῖ τοφεισάσης. — Το ἐθνικὸν, Ἀναῖος. Stephanus muß die Gränzen von Karien ſehr weit ausdehnen, wenn Anäa Samos gegenüber gelegen haben ſoll. Nach der gewöhnlichen Eintheilung würde es eine Joniſche Stadt ſeyn. Ueberhaupt aber ſind die Gränzen zwiſchen Jonien und Karien bei den Alten ſehr ungewiß.

Eben dieſer Stephanus ſagt: Σάμος ἐπιφανὴς πρὸς τῇ Καρίᾳ νῆσος. — Und Abrah. Berkel macht die Anmerkung: Nisi *Stephani* verba essent clariora quam *Thucydidis*, fluctuandum nobis foret, an Cariæ, an vero Samo hæc civitas esset attribuenda. Ejus verba L. IV. ita sunt constituenda, ut sensum ex iis elicias: Καὶ ἐδοσαν ἀυτοις δεινον εἰναι, μὴ ὥσπερ τα ἐν Ἀναίᾳ ἐπι τῇ Σαμῳ γενηται, ἐνθα οἱ φευγοντες των Σαμιων κατοικαντες. *Valla* hæc translulit, quasi Ἀναια in Samo esset sita; cum debuisset vertere: *apud* vel *juxta* Samum: nam sic Græci dicunt ἐπι τῳ ποταμῳ et ἐπι ταις θυραις.

Anäa iſt von Samiern, welche von den Epheſiern mit ihrem Könige Leogorus von der Inſel vertrieben wurden, befeſtigt worden; und von da aus haben ſie auch die Inſel wieder erobert. — Pauſanias ſagt, daß Anäa ἐν τῇ ἠπειρῳ τῇ περαν in dem gegenüber gelegenen feſten Lande gelegen habe.

Dieſe ganze Anmerkung gehört größtentheils dem Samuel Petit, der aus dem allen den Schluß zieht, daß Sophokles ſeine „Antigone" in dem dritten Jahre der 84ſten Olympiade habe aufführen laſſen, und daß ihn die Athenienſer zur Belohnung dafür das folgende Jahr zum Feldherrn ernannt haben, wie es Ariſtophanes ausdrücklich ſagt. — Es wäre alſo neun Jahre vor dem peloponneſiſchen Kriege geweſen.

Wider die letzte Kritik des Petit wäre aber dieß einzuwenden, daß Perikles die Samier zweimal überwunden hat,

und daß Sophokles erſt bei dem zweiten Feldzuge Feldherr geworden, welches denn in das dritte Jahr der 85ſten Olympiade fallen würde. [1]

Wenn Strabo in ſeinem vierzehnten Buche (S. 446 der Almelov. Ausg.) von der Inſel Samos redet, ſo ſagt er: Ἀθηναῖοι δε προτερον μεν πεμψαντες στρατηγον Περικλεα, και συν αυτῳ Σοφοκλεα τον ποιητην, πολιορκια κακως διεθηκαν ἀπειθουντας τους Σαμους· ὑστερον δε και κληρουχους ἐπεμψαν τρισχιλιους, ἐξ ἑαυτων, ὧν ἦν και Νικλης ὁ Ἐπικουρου του φιλοσοφου πατηρ.

Was Plutarch im „Nicias" von dem Sophokles ſagt, iſt vielleicht falſch, und er hat den Dichter Sophokles mit dem andern Sophokles verwechſelt; ſo, wie er in dem Leben des Perikles den Feldherrn Thucydides mit dem Geſchichtſchreiber verwechſelt zu haben ſcheint.

Juſtinus kommt darin überein, daß Sophokles neben dem Perikles Heerführer geweſen ſey. Allein er ſagt, es ſey gegen die Lacedämonier, und nicht gegen die Samier geweſen. Die Stelle iſt dieſe: Inde revocati Lacedæmonii ad Messeniorum bellum, ne medium tempus otiosum Atheniensibus relinquerent, cum Thebanis paciscuntur, ut Bœotiorum imperium his restituerent, quod temporibus Persici belli amiserant, ut illi Atheniensium bella susciperent. Tantus furor Spartanorum erat, ut duobus bellis impliciti, suscipere tertium non recusarent, dummodo inimicis suis hostes acquirerent. Igitur Athenienses adversus tantam tempestatem belli duos duces deligunt, Periclem, spectatæ virtutis virum, et Sophoclem, scriptorem tragœdiarum, qui diviso exercitu et Spartanorum agros vastarunt, et multas

[1] S. *Diod. Sic.* L. XII. *Thucydid.* L. I. c. 3. — Auch Plutarch gedenkt im Perikles des zweifachen Kriegszuges gegen die Samier.

Achaiæ civitates Atheniensium imperio adjecerunt. — Justinus, als ein Epitomator, preßt die Zeiten hier gewaltig zusammen, wie man aus dem zweiten Buche des Diodorus Sikulus sieht. Der Feldzug des Perikles wider die Lacedämonier geschah schon eine geraume Zeit früher, als der wider die Samier.

(Q)

Die Zahl aller seiner Stücke wird sehr groß angegeben.) Suidas sagt, er habe 123 Stücke spielen lassen; nach einigen aber noch weit mehrere: ἐδίδαξε δὲ δράματα ρκγ'. ὡς δέ τινες, καὶ πολλῷ πλείω. — Der Ungenannte sagt, dem Grammatiker Aristophanes zufolge, daß sich ihre Anzahl auf 130 belaufen habe.

(R)

Von den andern ist wenig mehr übrig, als der Titel.) Diese sind:

Ἀθαμας.

Sophokles hat zwei verschiedene Tragödien dieses Namens geschrieben. Vielleicht war der Inhalt der einen die klägliche Raserei des Athamas, welche Ovid im vierten Buche seiner Verwandlungen beschreibt. Juno ließ ihn, vornehmlich aus Haß gegen seine Gemahlin, die Ino, rasend machen. In dieser Raserei glaubte er auf der Jagd zu seyn, und eine Löwin mit zwei Jungen zu verfolgen:

Utque feræ sequitur vestigia conjugis amens,
Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
Brachia tendentem rapit, et bis terque per auras
More rotat fundæ, rigidoque infantia saxo
Discutit ossa feror.

Mit dem andern Sohne, Melicertes, floh die gleichfalls rasende Ino davon, und stürzte sich mit ihm von einem Felsen ins

Meer. — Die Alten ſtellten den Groll der Götter gegen große Perſonen und Familien auf ihren Bühnen gern vor. Und was kann in der That ſchrecklicher ſeyn, als der unverſöhnliche Haß eines allmächtigen Weſens?

Von dem Inhalte des zweiten Trauerſpiels dieſes Namens wiſſen wir etwas mehr. Aus einer Stelle des Ariſtophaniſchen Scholiaſten, in den Wolken, erhellt nämlich, daß es die Opferung des Phrixus betroffen habe. Die Tragödie hat können vortrefflich ſeyn, denn die Geſchichte iſt ungemein, und ſehr werth, von einem neuen Dichter behandelt zu werden. Sie iſt dieſe: Vor der Ino hatte Athamas die Nephele zur Gemahlin gehabt, mit welcher er den Phrixus und die Helle gezeugt hatte. Die rachgierige Juno gab der Ino in den Sinn, dieſe Kinder aus dem Wege zu räumen. Es war eben eine große Theurung, und das delphiſche Orakel hatte man um Rath gefragt. Ino beſtach den Geſandten, welcher den Ausſpruch des Orakels holen mußte; und dieſer gab vor, das Orakel habe befohlen, den Phrixus zu opfern. Der Vater, wie natürlich, will durchaus nicht darein willigen. Das Volk dringt darauf. Der Prinz ſelbſt verlangt, daß der Wille des Orakels an ihm vollzogen werde. Die Großmuth des Phrixus rührt den Abgeſandten. Er entdeckt den Betrug. Athamas ergrimmt; liefert dem Phrixus die Ino in die Hände, um ſich nach eignem Gutbefinden an ihr zu rächen. Der edle Phrixus verzeiht ihr. — Ich erzable die Geſchichte nicht völlig ſo wie ſie ſich zugetragen haben ſoll, und wie ſie Apollodor und Hygin erzählen; ſondern ſo, wie ich ſie zu brauchen gedächte.

Ἔρεχθευς.

Erechtheus war der ſechste König von Athen. Man findet keine Spur, was der Inhalt dieſes Stücks geweſen ſey. Aber ich finde einen Zug in ſeiner Geſchichte, der ungemein tragiſch

ist, und der sich wohl brauchen ließe. Er war mit den Eleusiniern in Krieg verwickelt. Er fragte das Orakel, wie er sich des Sieges vergewissern solle. Das Orakel befahl ihm, eine von seinen Töchtern zu opfern. Er ersah die jüngste dazu. Aber die übrigen alle wollten dieser grausamen Ehre eben so wohl theilhaft werden. Welch ein Streit unter diesen frommen Schwärmerinnen! Die jüngste ward geopfert, und die übrigen brachten sich zugleich mit ums Leben. — O! des verwaiseten Vaters!

Θυεστης.

Auch unter diesem Namen hat Sophokles zwei Trauerspiele verfertigt. Das eine hieß: Θυεστης ὁ ἐν Σικυωνι, d. i. „Thyest in Sicyon," und kann von dem sonderbarsten schrecklichen Inhalte gewesen seyn. Nach der abscheulichen Mahlzeit, die ihm sein Bruder bereitete, floh er nach Sicyon. Und hier war es, wo er, auf Befragung des Orakels, wie er sich an seinem Bruder rächen solle, die Antwort bekam, er solle seine eigene Tochter entehren. Er überfiel diese auch unbekannter Weise; und aus diesem Beischlafe ward Aegisth, der den Atreus hernach umbrachte, erzeugt. — Die Verzweiflung einer geschändeten Prinzessin! Von einem Unbekannten! In welchem sie endlich ihren Vater erkennt! Eine von ihrem Vater entehrte Tochter! Und aus Rache entehrt! Geschändet, einen Mörder zu gebären! — Welche Situationen! welche Scenen!

(S)

Den Preis hat er öfters davon getragen.) Suidas sagt, vierundzwanzigmal; Diodorus Sikulus hingegen, achtzehnmal; und der ungenannte Biograph: „Den Preis hat er zwanzigmal davon getragen, wie Karystius sagt. Sehr oft hat er den zweiten Preis, niemals aber den dritten, erhalten."

(X)

Der Vorzug, welchen Sokrates dem Euripides ertheilte, ist der tragischen Ehre des erstern weniger nachtheilig, als er es bei dem ersten Anblicke zu seyn scheint.) Die Stelle ist beim Plato de Republ. L. VIII. p. 568, ed. *Steph.* — — Daß allerdings Plato den Vers:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσια

deßwegen dem Euripides beigelegt habe, weil er glaubte, alle schöne Sprüchelchen müßten in den Werken dieses Dichters stehen, werde ich unten (in KK) wahrscheinlich genug zeigen.

Die Stelle von der Einheit Gottes steht nicht allein beim Eusebius, sondern auch beim Clemens Alexandrinus;[1] aber etwas verändert:

Εις ταις αληθειαισιν εις εστιν Θεος,
Ος ουρανον τ' εστυξε, και γαιαν μακρην,
Ποντου τε χαροπον οιδμα, πνευματων βιας
Θνητοι δε, πουλυκερδια πλανωμενοι,
Ιδρυσαμεσθα πηματων παραψυχην
Θεων αγαλματ' εκ λιθινων ἡ ξυλων ἡ χαλκεων
Ἡ χρυσοστευκτων, ἡ ελεφαντινων τυπους
Θυσιας τε τουτοις και κενας πανηγυρεις
Νεμοντες· ουτως ευσεβειν νομιζομεν.

Auch Justinus Martyr führt diese Verse, S. 19, gleichfalls mit einigen Veränderungen an. — Clemens sagt darüber: *ουτοσι μεν ηδη και παραπεκινδυνευμενος επι της σκηνης την αληθειαν τοις θεαταις παρεισηγαγεν.*

(Z)

Er starb in dem dritten Jahre der dreiundneunzigsten Olympias.) Beim Suidas steht, er sey

[1] *Διαγ. Προτρεπτ.* p. m. 26.

sechs Jahr nach dem Euripides gestorben. Dagegen sagt der ungenannte Verfasser der Beschreibung der Olympiaden unter jenem Jahre, daß Euripides und Sophokles beide in demselben gestorben wären.

Eben dieses sagt auch Diodorus Sikulus (L. XIII.) dem Apollodorus zufolge. Doch bemerkt Diodor selbst gleich darauf die Verschiedenheit der Meinungen hievon, indem Euripides, nach einigen, nicht lange hernach von den Hunden sey zerrissen worden.

(AA)

Die Art seines Todes wird verschiedentlich angegeben.) Ich werfe von ungefähr den zweiten Band von Zwinger's Theatro vitæ humanæ auf; und auf einmal werde ich meinen Sophokles unter den Selbstmördern gewahr,[1] und zwar unter denen, die es aus Furcht vor der Schande geworden sind. Ich erstaune; denn ich hatte mir geschmeichelt, daß nicht leicht ein Lebensumstand von diesem Dichter seyn müßte, dem ich nicht nachgespürt, den ich nicht erwogen hätte. Die Art seines Todes wird verschieden erzählt; das ist wahr. Aber so! Wer in der Welt hat sie jemals so erzählt? — Valerius Maximus, versichert Zwinger. — Valerius Maximus? — Und was sagt denn dieser? „Sophocles ultimæ jam senectutis, cum in certamen tragœdiam dimisisset — — Ganz recht, das sind des Valerius Worte; ich erinnere mich ihrer an dem *dimisisset*, wofür die neuern elenden Ausgaben, z. E. die Minellische, *dedisset* lesen. — — Aber weiter! — ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando tamen una sententia victor, causam mortis gladium habuit. — — *Gladium habuit?* Nimmermehr! — *gaudium* habuit, heißt es beim Valerius. Er starb vor Freude, daß

[1] Vol. II. L. VII. p. 469.

a endlich dennoch, obſchon nur durch Eine überwiegende Stimme, die Krone davon getragen hatte.

Nun ſehe man, was für Lügen aus einem Druckfehler entſpringen können! Und aus einem gleichwohl ſo handgreiflichen! — Doch muß ich auch dieſes zu Zwingers Entſchuldigung anführen, daß ihn dieſer Druckfehler ſchwerlich ſo weit irre geführt haben würde, wenn ihn nicht ein anderer vorhergehender ſchon vom Wege abgeführt hätte. Anſtatt: *aliquando* tamen una sententia victor, lieſt er nämlich: *aliquanto* tamen, und hat allem Anſehn nach aliquanto zu victor gezogen; als wenn ſich Sophokles darüber gekränkt hätte, daß er nur aliquanto victor, nur ein klein wenig Sieger, nämlich nur durch den Beifall einer einzigen Stimme geweſen wäre. — Sollte übrigens hier nicht anſtatt aliquando *tamen* lieber zu leſen ſeyn: aliquando *tandem*?

(FF)

Er hinterließ den Ruhm — — eines Mannes, den die Götter vorzüglich liebten.) In der Schutzrede des Apollonius[1] an den Kaiſer Domitian kommt jener zuletzt auch auf den Punkt, daß man es zu einem Stücke ſeiner Anklage gemacht, daß er die Stadt Epheſus von der Peſt befreit habe. Er läugnet das nicht. Er ſagt nur, Epheſus ſey eine Stadt, die dergleichen Wohlthat gar wohl verdient habe. *Τις ἀν σοφος*, fährt er fort, *ἐκλιπειν σοι δοκει τον ὑπερ πολεως τοιαυτης ἀγωνα; ἐνθυμηθεις μεν Δημοκριτον ἐλευθερωσαντα λοιμου ποτε Ἀβδηριτας, ἐννοησας δε Σοφοκλεα τον Ἀθηναιων, ὁς λεγεται και ἀνεμους θελξαι της ὡρας ὑπερπνευσαντας.* Wer ſollte ſolche Wunder, Stürme zu beſänftigen, einem Dichter zutrauen? Ich hätte des Apollonius Erklärung davon wiſſen mögen. Denn ſo gut er es natürlicher Weiſe zu erklären gewußt hat, wie er die

1 *Philostrat.* de Vita Apollonii, L. VIII. c. 7. §. 8.

Peſt zu Epheſus vorher wiſſen können, ohne ein Zaubrer, ein γοης zu ſeyn; eben ſo würde er auch vielleicht die Beſänftigung der Winde zu erklären gewußt haben. Und Schade, daß das Kunſtſtück, das Apollonius gehabt hat, die Peſt vorher zu empfinden, verloren gegangen iſt!

Doch, ich kann dieß Räthſel löſen. Man erinnere ſich, daß Sophokles Päane verfertigt hat, und daß der Päan ein Geſang war, wovon Euſtathius [1] ſagt, daß er ehedem nicht bloß, wie noch zu ſeiner Zeit, zur Abwendung der Peſt an den Apoll gerichtet worden, ſondern auch zur Dämpfung des Krieges und anderer drohender Uebel: Ἐχι δε Παιων ὑμνος τις εις Απολλωνα, ὁν μονον ἐπι παυσει λοιμου, ὡς ἐρτι, ἀδομενος. ἀλλα και ἐπι παυσει πολεμου — — πολλακις δε και προσδοκωμενου τινος δεινου ᾀδομενος. — Da alſo der Päan bei allem einbrechenden gemeinen Elende geſungen ward; was läßt ſich leichter annehmen, als daß er bei dem damals wüthenden Sturmwinde wird ſeyn geſungen worden, daß Sophokles dieſen Päan gemacht, daß die Stürme darauf nachgelaſſen, und man dem Dichter alſo dieſe ſchleunige Wirkung und Erhörung beigemeſſen?

(JJ)

Er hinterließ verſchiedene Söhne, wovon zwei die Bahn ihres Vaters betraten.) Seine Söhne hießen: Jophon, Leoſthenes, Ariſton, Stephanus und Meneklides.

Ueber den Jophon iſt der Artikel beim Suidas nachzuſehen. Er ſagt von ihm: Ἰοφων, ἀθηναιος τραγικος, υἱος Σοφοκλεους του τραγῳδιοποιου. γνησιος. ἀπο Νικοστρατης. γεγονε γαρ αὐτῳ και νοθος υἱος Ἀρισων ἀπο Θεοδωριδος συκωνιας. ἐδραματουργει δε Ἰοφων ἐδιδαξε υ. ὧν ἐστιν Ἀχιλλευς, Τηλεφος, Ἀχαιων, Πανο

[1] In L. I. Iliad. v. 473.

Περσας δεξαμενος, Βακχαι, Πενθευς, και ἀλλα τινα του πατρος Σοφοκλεους.

Wenn Clemens von Alexandrien[1] zeigen will, daß auch die Griechen τους περι ὁτιουν πολυπραγμονας, σοφους ἁμα και Σοφιστας παρωνυμους κεκληκασι, so führt er unter andern auch die Autorität des Jophon an: Ἰοφων τε ὁμοιως ὁ κωμικος ἐν Ἀνιγδοις σατυροις, ἐπι ραψῳδων και ἀλλων τινων λεγει· — Και γαρ ἐισελυθεν πολλων Σοφιστων ὀχλος ἐξηρτημενος. — Dieses satyrische Schauspiel nennt Suidas nicht mit. Er wird aber hier offenbar falsch κωμικος genannt, denn die Comödienschreiber verfertigten keine satyrische Stücke.[2]

Sein Enkel von dem Ariston, der gleichfalls Sophokles hieß, machte sich auch als tragischer Dichter bekannt. So will es wenigstens Suidas. Hingegen merkt Meursius aus dem Diodorus Sikulus an, daß dieser den zweiten Sophokles nicht für einen Enkel, sondern für einen Sohn des ältern Sophokles ausgebe. Auch die Zeitrechnung sey für die Meinung Diodor's, indem dieser sage, daß der jüngere Sophokles in dem vierten Jahre der fünfundneunzigsten Olympiade, also neun Jahre nach dem Tode des Vaters, seine erste Tragödie habe aufführen lassen. Mit dem Diodor komme auch der Ungenannte in seiner Beschreibung der Olympiaden überein.

Eben diesen jüngern Sophokles führt auch Clemens Alexandrinus an,[3] und sagt von ihm, daß er und Patrokles der Thurier den Castor und Pollux für sterbliche Menschen ausgegeben haben: Πατροκλης, ὁ Θουριος, και Σοφοκλης ὁ νεωτερος ἐν τρισι τραγῳδιαις, u. s. f. — Diese Worte übersetzt Gratianus

[1] L. I. p. 205. edit. *Dan. Heinsii*, L. B. 1616.

[2] Vergl. *Fabricii* Biblioth. Gr. Vol. I. p. 729.

[3] *Λογος Προτρεπτ.* p. m. 14.

Hervetus [1] bloß: Patrocles Thurius et junior Sophocles scribunt. Auch die vom Heinſius verbeſſerte und durchgeſehene Ueberſetzung läßt die Worte: ἐν τρισι τραγῳδιαις aus. Ich glaube, ſie bedeuten hier ſo viel als Trilogie.

(KK)

Die gerichtliche Klage, die ſeine Söhne wider ihn erhoben, mag vielleicht triftigere Urſachen gehabt haben, als ihr Cicero giebt.) Die hieher gehörige Stelle des Cicero iſt in ſeinem Cato Major, oder vom Alter, (Cap. 7.) wo er unterſucht, ob die Seelenkräfte im Alter abnehmen: Manent ingenia senibus; modo permaneat studium et industria: nec ea solum in claris et honoratis viris, sed in vita etiam privata et quieta Sophocles ad summam senectutem tragœdias fecit: quod propter studium cum rem familiarem negligere videretur, a filiis in judicium vocatus est: ut, quemadmodum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum, quasi desipientem, a re familiari removerent judices. Tum senex dicitur eam fabulam, quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse judicibus, quæsisseque, num illud carmen desipientis videretur. Quo recitato, sententiis judicum est liberatus.

Vielleicht mag Sophokles noch in ſeinem Alter ein wenig liederlich geweſen ſeyn; welches ihm wenigſtens beim Athenäus Schuld gegeben wird. [2]

Und doch, wie reimt ſich dazu die Probeſtellung beim Plato? [3] Dieſe hat auch Philoſtrat in dem Leben des Apollonius

[1] P. 30 ſeiner zu Paris 1590 herausgekommenen Ueberſetzung.

[2] Deipnosophist. L. XII. c. 1. Vergl. L. XIII. c. 27.

[3] De Republ. L. I. p. 329, Vol. II. ed. Steph.

wiederholt.[1] Er sagt von dem Weltweisen, daß er sich der Liebe ganz und gar zu enthalten vorgenommen habe: ὑπερβαλλομενος και το του Σοφοκλεους· ὁ μεν γαρ τον λυττωντα ἐφη, και ἀγριον δεσποτην ἀποφυγειν, ἐλθων εἰς γηρας.

(LI.)

Auch andere Schriften und Gedichte führt man von ihm an.) Nach dem Suidas schrieb er eine Elegie, Päane, und ein prosaisches Werk von dem Chore wider den Thespis und Chörilus.

Von den Päanen wird einer auf den Aeskulap vom Philostratus erwähnt.[2] — Apollonius ist bei dem Gottesdienste der Weisen in Indien gegenwärtig: ὁι δε ᾐδον ᾠδην, ὁποιος ὁ παιαν ὁ του Σοφοκλεους, ὁν Ἀθηνῃσι τῳ Ἀσκληπιῳ ᾀδουσιν. Sollte man hieraus nicht schließen, dieser Päan sey noch zur Zeit des Philostratus und Apollonius gesungen worden? — Auch in dem Gemälde, welches der jüngere Philostrat vom Sophokles entworfen hat, wird auf diesen Päan angespielt, und darauf, daß Aeskulap bei ihm eingekehrt sey.

Daß er wider den Thespis und Chörilus schrieb, dient unter andern auch zur Widerlegung dessen, was Herr Curtius[3] von der Verträglichkeit der griechischen Dichter unter einander sagt. Und Sophokles hatte nicht allein mit solchen schlechten Dichtern zu streiten, sondern auch mit dem Euripides, welches ich aus einer merkwürdigen Stelle des Pollux[4] beweisen kann, wo er sagt, daß der Behelf, dem Chore das in den Mund zu legen, was der Dichter gern den Zuschauern sagen möchte,

[1] L. I. c. 10.

[2] In Vita *Apollonii*, L. III. c. 5.

[3] In den Anmerkungen zu s. Uebers. von Aristot. Dichtk. S. 104.

[4] L. IV. c. 26.

ſich zwar für den komiſchen Chor, aber nicht für den tragiſchen ſchicke. Unterdeſſen habe ſich doch Euripides deſſelben in vielen Stücken bedient; und manchmal auch Sophokles, wozu ihm der Streit, den er mit jenem gehabt, Anlaß gegeben: *Και Σοφοκλης δε αυτο εκ της προς εκεινον αμιλλης ποιει σπανιακις, ωσπερ εν Ιππονῳ.*

(MM)

Die Urtheile, welche die Alten von ihm gefällt haben.) Die vorzügliche Erwähnung des Sophokles beim Virgil iſt bekannt:

En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

Sabinus und Barnes meinen, Sophokles habe hier bloß ſeinen Namen hergeben müſſen, weil der Name Euripides nicht ſo gut in den Herameter gegangen ſey. Aber dieſe Leute müſſen nicht haben ſkandiren können. Es kommen in der Anthologie mehr als ſechs Epigramme in Hexametern und Pentametern vor, in welchen allen der Name Euripides befindlich iſt.

Freilich bemerkt Eölius Rhodiginus,[1] daß die vorletzte Sylbe in dieſem Namen vom Sidonius Apollinaris lang gebraucht werde:

Orchestram quatit alter Euripides.

Apud Ionem quoque, ſetzt er hinzu, id ipsum invenias:

Χαιρε μελαμπεπλοις Ευριπιδη εν γυαλοισιν.

Sunt, fährt er fort, qui corripiant tum græce tum latine; ut in eo:

Nulla ætate tua, Euripides, monumenta peribunt.

Aber in dem Verſe des Jon iſt ja die vorletzte Sylbe kurz, und die dritte von der letzten iſt lang, eben wie in allen den

[1] L. XXIV. c. 10.

gedachten Sinngedichten der Anthologie. Sogar der Virgilische Vers:

Sola Sophocleo — — —

könnte eben so gut heißen:

Sola Euripideo

Hieße es, wie beim Sidonius Eurĭpĭdēs; so ginge der Name freilich in keinen Herameter.

(NN)

Verschiedene Beinamen die man ihm gegeben hat.) „Er wird, sagt Suidas, wegen seiner Süßigkeiten die „Biene genannt." — Der ungenannte Biograph giebt eine andere Ursache an: „weil er sich von allen das Schönste und Beste auszulesen gewußt habe."

Phrynichus Arabius in seinen Büchern Σοφιστικης Παρασκευης, wovon sich ein Auszug beim Photius findet,[1] nennt den Aeschylus τον μεγαλοφωνοτατον, den Sophokles τον γλυκυν. und den Euripides τον πανσοφον.

Wider diesen Zunamen des Süßen, wenn er ihm wegen der Lieblichkeit seiner Verse wäre beigelegt worden, ließe sich eine Anmerkung des Muretus[2] anführen. Diese bemerkt es als eine von den anstößigsten Härten der Rede, wenn der nämliche Mitlauter sehr oft und nahe hinter einander vorkommt. Er führt zum Beispiel folgende Verse aus der Medea des Euripides an, wo jene dem Jason vorwirft, er sey durch ihren Beistand allein gerettet worden:

Ἔσωσα σ' ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι
Ταυτον συνεισεβησαν Ἀργειων σκαφος.

Die häufige Wiederholung des σ, besonders in dem ersten

[1] P. 324. ed. *Andr. Schotti*, 1653.

[2] Lect. Var. L. I. c. 13.

dieſer Verſe, gab den komiſchen Dichtern Plato und Eubulus zum Spotte Gelegenheit. Muretus fährt fort, ein zweites Beiſpiel dieſer Härte zu geben: Alterum, ſagt er, Sophoclis: et quidem ea in fabula, quæ quasi regnum possidere inter tragœdias dicitur. Ibi enim Oedipus cum Tiresia jurgans, eique et aurium et mentis et oculorum cæcitatem objiciens, hoc eum versu indignabundus incessit:

Τυφλος τα τ' ὠτα, τον τε νουν, τα τ' ὀμματ' ει.

ubi cum sæpius etiam inculcaverit literam τ, quam ille alter literam σ, tamen Euripides dicacium aculeos expertus est: Sophocles a nemine, quod sciam, notatus.

(OO)

Von dem gelehrten Diebſtahle, den man ihm Schuld giebt.) Ueber die Diebſtähle des Sophokles ſoll Philoſtratus der Alexandriner ein ganzes Buch geſchrieben haben. Ich weiß nicht, was ich von dem Inhalte dieſes Buchs denken ſoll. Ohne Zweifel aber wird er ſie nicht beſſer bewieſen haben, als Clemens Alexandrinus uns ähnliche Diebſtähle, deren ſich die Griechen gegen einander ſchuldig gemacht haben ſollen, bewieſen hat.

Clemens will in dem ſechsten Buche ſeiner Stromata darthun, daß die Griechen viele Wahrheiten aus den Büchern der Offenbarung geſtohlen haben. In dieſer Abſicht ſucht er vorläufig zu beweiſen, daß die Griechen überhaupt zu gelehrten Diebſtählen ſehr geneigt geweſen, und ſich unter einander ſelbſt beſtohlen haben. *Φερε, μαρτυρας της κλοπης αὐτους καθ' ἑαυτων παραζησωμεν τους Ἑλληνας.* Was Wunder alſo, fährt er fort, da ſie ſich ſelbſt beſtohlen haben, daß auch wir von ihnen nicht unbeſtohlen geblieben ſind?

Er führt hierauf verſchiedene Dichter und Schriftſteller an, die zu verſchiedenen Zeiten gelebt haben, und bringt

Stellen aus ihnen bei, die so ziemlich einerlei Gedanken, oder einerlei Gleichniß, zum Theil mit einerlei Worten, enthalten. Als aus dem Orpheus, Musäus, Homer; aus dem Homer, Archilochus und Euripides; aus dem Aeschylus, Euripides und Menander.

Und endlich sagt er, daß das Nämliche auch von solchen Verfassern zu beweisen sey, die zu gleicher Zeit gelebt hätten, und Nebenbuhler um einerlei Ruhm gewesen wären. *Λαβοις δ' αν εκ παραλληλου της κλοπης τα χωρια και των συναχμασαντων και ανταγωνισαμενων σφισι, τα τοιαυτα.* — Und nun führt er verschiedene ähnliche Stellen aus dem Sophokles und Euripides an, um zu beweisen, daß diese einander bestohlen haben.

Allein es sind alles Stellen, welche solche Gedanken enthalten, die ganz gewiß weder der Eine noch der Andre damals zuerst gehabt haben. Es sind allgemeine Wahrheiten, auf die zwei Dichter, die nie von einander etwas gehört haben, nothwendig fallen müssen. Z. E. Euripides sagt im Orest:

Ω φιλον υπνου θελγητρον, επικουρος νοσου.

Und Sophokles in der Eriphile:

Απελθ' εκεινης υπνον ιητρον νοσου.

Sie sagen beide, daß der Schlaf ein wohlthätiger Arzt für mehrerlei Uebel sey; deßwegen sollen sie einander ausgeschrieben haben! Ferner, Euripides sagt im Ktimenus:

Τω γαρ πονουντι και θεος συλλαμβανει.

Und Sophokles im Minos:

Ουκ εξι τοις μη δρωσι συμμαχος τυχη.

Wenn einer von dem andern diese Stellen hätte entlehnen müssen, so hätte man dem, der sie entlehnte, zurufen können, was man dem Allerunwissendsten zurief: Ne Aesopum quidem legisti. Denn Aesopus hat schon ein Mährchen, welches diese Lehre einschärft.

Euripides im Alexander:

Χρονος δε δειξει· ᾧ τεκμηριῳ μαθων
Ἢ χρηζον ὀντα γνωσομαι σε., ἢ κακον.

Und Sophokles im Hipponus:

Προς ταυτα κρυπτε μηδεν· ὡς ὁ παντ' ὁρων
Και παντ' ἀκουων, παντ' ἀναπτυσσει χρονος.

Beide sagen: die Zeit bringt alles an das Licht. Folglich hat einer den andern ausgeschrieben.

Unterdessen kann man aus diesen Stellen, die vielleicht Clemens dem Sophisten Hippias, den er bald darauf als einen nennt, der von ähnlicher Materie geschrieben, abgeborgt hat, so viel schließen, daß die bekannte Zeile:

Σοφοι τυραννοι των σοφων συνουσιαι

schwerlich weder beim Euripides, noch beim Sophokles damals vorgekommen sey. Diese hätte einer dem andern nothwendig müssen gestohlen haben. Und das hätte Hippias oder Clemens gewiß nicht anzumerken vergessen.

(PP)

Kleinere Materialien, die ich noch nicht anbringen können.)

I. Von des Sophokles Schauspielern.

1. Klidemides, dessen Aristophanes in den Fröschen, v. 803, gedenkt, soll, wie der Scholiast sagt, nach dem Apollonius, des Sophokles Schauspieler, nach dem Kallistratus aber, vielleicht ein Sohn des Sophokles gewesen seyn.

2. Tlepolemus, dessen gleichfalls Aristophanes, in den Wolken, v. 1269, gedenkt; wobei der Scholiast sagt: *ἀλλοι δε τραγικον ὑποκριτην ειναι τον Τληπολεμον. συνεχως ὑποκρινομενον Σοφοκλει.*

3. Vielleicht auch Polus, von welchem Gellius, L. VII. c. 5. folgendes erzählt: Histrio in terra Græcia fuit fama

celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antestabat. Nomen fuisse ajunt Polum. Tragœdias poetarum nobilium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum cum satis visus est eluxisse, rediit ad quæstum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulæ argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra comploret, commisereaturque interitum ejus, qui per vim extinctus existimatur. Igitur Polus lugubri habitu Electræ indutus ossa atque urnam a sepulcro tulit filii, et quasi Oresti amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est. — Vergl. *Gyrald.* Dial. VI. p. m. 692.

II. Von andern, welche den Namen Sophokles geführt haben.

1. Xylander hat in seinem Verzeichnisse der Schriftsteller, welches im Thesaurus des Stephanus angeführt wird, einen Sophokles Lariſſäus, als einen, dessen Stephanus unter *Κραννων* gedenke. Allein Mauſſakus hat es in seinen Noten über den Harpokration bereits angemerkt, daß beim Stephanus nicht *Σοφοκλης Λαρισσαιος*, sondern *Λαρισσαιαις* zu lesen, und darunter das Schauspiel *Λαρισσαιαι* zu verstehen sey. — Vergl. Berkel's Anmerkungen über den Stephanus, S. 476.

Auch hieß einer von den Scholiasten, welche über des Apollonius Argonautika kommentirt haben, Sophokles. Dieses Scholiasten gedenkt Stephanus unter *Ἄβαρνος*. Und unter *Καναζον*, wo es ausdrücklich heißt: *Σοφοκλης ὑπομνηματιξων τα ἀργοναυτικα*. Die noch jetzt vorhandenen Scholien über den Apollonius scheinen nur ein Auszug aus den Scholien

dieſes Sophokles, des Lucillus Tarrheus, und des Theon zu ſeyn.

3. Von dem Sophokles, welcher die Philoſophen aus Athen vertrieb, ſehe man den Jul. Pollux im neunten Buche.

III. Von den Sprüchwörtern, zu welchen Sophokles Gelegenheit gegeben hat.

Dahin gehört beſonders der ſprüchwörtliche Ausdruck: *Equus Sophocleus.*

Philoſtrat ſagt in ſeinen Lebensbeſchreibungen der Sophiſten, daß er den Damianus zu verſchiedenenmalen zu Epheſus in ſeinem Alter beſucht habe, und ſetzt hinzu: *και ειδον ανδρα παραπλησιον τω Σοφοκλειῳ ἱππῳ. Νωθρος γαρ ὑφ' ἡλικιας δοκων, νεαζουσαν ὁρμην ἐν ταις σπουδαις ἀνειτατο.*

Cälius Rhodiginus[1] erklärt dieß Sprüchwort auf folgende Weiſe: Quod autem de equo dictum Sophocleo est, arbitror in eo allusum ad tragici cothurni majestatem, qui sit veluti *equestris*, comicæ humilitatis ratione. Unde in Arte Poetica Horatius:

Et tragicus plerumque dolet sermone *pedestri.*

Vel quia poetæ furoris divini afflatu perciti vicem equi implent, equitis vero insidens numen, sive is Apollo sit, sive Musa, sive quivis alius. Nam et in Sibylla hoc ipsum servavit poeta nobilis:

— — — et frena furenti
Concutit, et stimulos sub pectore vertit Apollo.

In dem folgenden Capitel aber beſinnt er ſich eines Beſſern. Er gedenkt nämlich des *κολωνος ἱππειος*, und ſagt: ad quod forte proverbium respectet, quod de equo Sophocleo præteximus, eo quidem proclivius, si inibi quoque

[1] Lect. Antiq. L. XXI. c. 20.

habitavit Sophocles, quod in quinto de Finibus Cicero significat.

Doch, beides taugt nichts. Das Pferd geht hier weder auf das eine noch auf das andere; auch nicht darauf, daß Sophokles selbst in seinem Alter solch ein Pferd gewesen sey; sondern auf das Gleichniß zu Anfange der Elektra, wo Orest sagt:

Ὡσπερ γαρ ἱππος ἐυγενης, κἀν ᾖ γερων,
Ἐν τοισι δεινοις θυμον οὐκ ἀπωλεσεν,
Ἀλλ' ὀρθον οὐς ἱςησιν· ὡσαυτως δε συ
Ἡμας τ' ὀτρυνεις, κἀυτος ἐν πρωτοις ἑπῃ.

(QQ)

Fehler der neuen Literatoren in der Erzählung seines Lebens.) Barnesius [1] versteht die Worte des Scholiasten ganz falsch, in welchen gesagt wird, daß die Comödienschreiber den Sophokles unangetastet gelassen haben: Ἀλλ' οὐδ' ὑπο των Κωμῳδων ἀδηκτος ἀφειθη, των οὐδε Θεμιςοκλεους ἀποσχομενων.

[1] In Vita Euripidis, p. IV.

Wie die Alten den Tod gebildet.

.... Nullique ea tristis imago!
STATIUS.

Eine Unterſuchung.

1769.

Vorrede.

Ich wollte nicht gern, daß man dieſe Unterſuchung nach ihrer Veranlaſſung ſchätzen möchte. Ihre Veranlaſſung iſt ſo verächtlich, daß nur die Art, wie ich ſie genutzt habe, mich entſchuldigen kann, daß ich ſie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unſer jetziges Publikum gegen alles, was Streitſchrift heißt und ihr ähnlich ſieht, nicht für ein wenig allzu eckel hielte. Es ſcheint vergeſſen zu wollen, daß es die Aufklärung ſo mancher wichtigen Punkte dem bloßen Widerſpruche zu danken hat, und daß die Menſchen noch über nichts in der Welt einig ſeyn würden, wenn ſie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt;“ denn ſo nennt die Artigkeit alles Streiten: und Zanken iſt etwas ſo unmanierliches geworden, daß man ſich weit weniger ſchamen darf, zu haſſen und zu verleumden, als zu zanken.

Bestünde indeß der größere Theil des Publikums, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst: so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse seyn, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehaglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnt dabei so selten. — So selten? Es sey, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genährt, hat Vorurtheil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meinung seyn, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigern Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß ist dazu eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebt.

Ich will meine Denkungsart hierin niemanden aufdringen. Aber den, der am weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urtheil über diese Untersuchung öffentlich sagen will, es zu vergessen, daß sie gegen jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein, und schweige von den Personen. Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den bessern Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles was man von ihm zu wissen begehrt, ist dieses, ob er, seinerseits,

in die Wagschaale des einen oder des andern etwas zu legen habe, welches im gegenwärtigen Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere oder vermehre. Nur ein solches Beigewicht, aufrichtig ertheilt, macht ihn dazu, was er seyn will; aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloßer kahler Ausspruch ein solches Beigewicht seyn kann. Ist er der Mann, der uns beide übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns beide zu belehren.

Von dem Tumultuarischen, welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wenn er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können; ich hätte meine Gründe in ein vortheilhafteres Licht stellen können; ich hätte noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; — was hätte ich nicht alles!

Dabei sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freigestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze dieser Art kommen täglich mehrere an das Licht, und ich wünschte selbst von denen zu seyn, die ihre Wißbegierde am ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzt. Die Vorsicht erforderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen, bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar, der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweiset, das nur er noch kennt, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann seyn, und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter achten nicht sieben es wären. Aber der, der, was er behauptet, nur aus dem behauptet, was ein Boissard oder Pighius hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrieger seyn; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist

wenigſtens eben ſo rühmlich, als das Alte durch etwas Neues beſtätigen.

Veranlaſſung.

Immer glaubt Herr Klotz, mir auf den Ferſen zu ſeyn. Aber immer, wenn ich mich, auf ſein Zurufen, nach ihm umwende, ſehe ich ihn, ganz ſeitab, in einer Staubwolke, auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Leſſing, lautet ſein neueſter Zuruf dieſer Art, [1] wird mir erlauben, der Behauptung, daß die alten Artiſten den Tod nicht als ein Skelet vorgeſtellt hätten (ſ. Laokoon S. 122 [ſ. Band VI., S. 92]) eben den Werth beizulegen, den ſeine zwei andern Sätze, daß die Alten nie eine Furie, und nie ſchwebende Figuren ohne Flügel gebildet, haben. Er kann ſich ſogar nicht bereden, daß das liegende Skelet von Bronze, welches mit dem einen Arme auf einem Aſchenkruge ruht, in der Herzoglichen Gallerie zu Florenz, eine wirkliche Antike ſey. Vielleicht überredet er ſich eher, wenn er die geſchnittenen Steine anſieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet iſt (ſ. Buonarotti Oss. sopr. alc. Vetri t. XXXVIII. 3. und Lipperts Daktyliothek, zweites Tauſend, n. 998). Im Muſeo Florentino ſieht man dieſes Skelet, welchem ein ſitzender Alter etwas vorbläſt, gleichfalls auf einem Steine (ſ. Les Satires de Perse par Sinner S. 30). Doch geſchnittene Steine, wird Herr Leſſing ſagen, gehören zur Bilderſprache. Nun ſo verweiſe ich ihn auf das metallene Skelet in dem Kircherſchen Muſeum (ſ. Ficoroni Gemmas antiq. rarior. t. VIII). Iſt er auch hiemit noch nicht zufrieden, ſo will ich ihn zum Ueberfluſſe erinnern, daß bereits Herr Winkelmann

[1] In der Vorrede zum zweiten Theile der Abhandlungen des Grafen Caylus.

in seinem Versuch der Allegorie S. 81 zweier alten Urnen von Marmor in Rom Meldung gethan, auf welchen Todtengerippe stehen. Wenn Herrn Lessing meine vielen Beispiele nicht verdrüßlich machen, so setze ich noch Sponii Miscell. Antiq. Erud. Sect. I. Art. III. hinzu: besonders n. 5. Und da ich mir einmal die Freiheit genommen, wider ihn einiges zu erinnern, so muß ich ihn auf die prächtige Sammlung der gemalten Gefäße des Herrn Hamiltou verweisen, um noch eine Furie auf einem Gefäße zu erblicken. (Collection of Etruscan, Grecian and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. Wm. Hamilton n. 6.)."

Es ist, bei Gott, wohl eine große Freiheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrüßlich werde, oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch den gelassensten, kältesten Mann verdrüßlich machen. Wenn ich sage: „es ist noch nicht Nacht," so sagt Herr Klotz: „aber Mittag ist doch schon längst vorbei." Wenn ich sage, „sieben und sieben macht nicht funfzehn," so sagt er: „aber sieben und achte macht doch funfzehn." Und das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrthümer zeigen!

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr als sein Gedächtniß zu Rathe zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt, und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt, heißt denn dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelet vorgestellt? Ist denn unter diesen beiden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß wer den einen erweiset, auch nothwendig den andern erwiesen hat? daß

wer den einen läugnet, auch nothwendig den andern läugnen muß?

Hier iſt ein geſchnittener Stein, und da eine marmorne Urne, und dort ein metallenes Bildchen; alle ſind ungezweifelt antik, und alle ſtellen ein Skelet vor. Wohl! Wer weiß das nicht? Wer kann das nicht wiſſen, dem geſunde Finger und Augen nicht abgehen, ſobald er es wiſſen will? Sollte man in den antiquariſchen Werken nicht etwas mehr, als gebildert haben?

Dieſe antiken Kunſtwerke ſtellen Skelete vor; aber ſtellen denn dieſe Skelete den Tod vor? Muß denn ein Skelet ſchlechterdings den Tod, das perſonifirte Abſtraktum des Todes, die Gottheit des Todes vorſtellen? Warum ſollte ein Skelet nicht auch bloß ein Skelet vorſtellen können? Warum nicht auch etwas anderes?

Unterſuchung.

Der Scharfſinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten, aber doch will ich mehr thun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger Theil nehmen, ſo will ich für dieſe hier zweierlei beweiſen.

Fürs erſte: daß die alten Artiſten den Tod, die Gottheit des Todes, wirklich unter einem ganz andern Bilde vorſtellten, als unter dem Bilde des Skelets.

Fürs zweite: daß die alten Artiſten, wenn ſie ein Skelet vorſtellten, unter dieſem Skelete etwas ganz anders meinten, als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artiſten ſtellten den Tod nicht als ein Skelet vor, denn ſie ſtellten ihn nach der Homeriſchen Idee, [1]

[1] *Il.* π v. 681. 82.

als den Zwillingsbruder des Schlafes vor, und ſtellten beide, den Tod und den Schlaf, mit der Aehnlichkeit unter ſich vor, die wir an Zwillingen ſo natürlich erwarten. Auf einer Kiſte von Cedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten ſie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere ſchwarz; jener ſchlief, dieſer ſchien zu ſchlafen; beide mit über einander geſchlagenen Füßen. [1]

Hier nehme ich einen Satz zu Hülfe, von welchem ſich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Dieſen nämlich, daß die Alten die ſinnliche Vorſtellung, welche ein idealiſches Weſen einmal erhalten hatte, getreulich beibehielten. Denn ob dergleichen Vorſtellungen ſchon willkürlich ſind, und ein jeder gleiches Recht hätte, ſie ſo oder anders anzunehmen: ſo hielten es dennoch die Alten für gut und nothwendig, daß ſich der Spätere dieſes Rechtes begebe, und dem erſten Erfinder folge. Die Urſache iſt klar: ohne dieſe allgemeine Einförmigkeit iſt keine allgemeine Erkenntlichkeit möglich.

Folglich auch jene Aehnlichkeit des Todes mit dem Schlafe von den griechiſchen Artiſten einmal angenommen, wird ſie von ihnen, allem Vermuthen nach, auch immer ſeyn beobachtet worden. Sie zeigte ſich unſtreitig an den Bildſäulen, welche beide dieſe Weſen zu Lacedämon hatten, denn ſie erinnerten den Pauſanias [2] an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführt.

Welche Aehnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt ſich im geringſten denken, wenn der Tod als ein bloßes Gerippe ihm zur Seite ſtand?

[1] Pausanias Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh. Laokoon S. 121 (Bd. VI. S. 92.)

[2] Laconic. cap. XIIX. p. 253.

„Vielleicht, ſchrieb Winkelman,[1] war der Tod bei den Einwohnern von Gades, dem heutigen Cadix, welche unter allen Völkern die einzigen waren, die den Tod verehrten, alſo geſtaltet." — Als Gerippe nämlich.

Doch Winkelmann hatte zu dieſem Vielleicht nicht den geringſten Grund. Philoſtrat[2] ſagt bloß von den Gaditanern, „daß ſie die einzigen Menſchen wären, welche dem Tode Päane „ſängen." Er erwähnt nicht einmal einer Bildſäule, geſchweige daß er im geringſten vermuthen laſſe, dieſe Bildſäule habe ein Gerippe vorgeſtellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorſtellung der Gaditaner angehen? Es iſt von den ſymboliſchen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren die Rede.

Ich erinnere beiläufig, daß ich die angezogenen Worte des Philoſtrats, τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιανιζονται, nicht mit Winkelmannen überſetzen möchte, „die Gaditaner wären unter allen Völkern die einzigen geweſen, welche den Tod verehrt." Verehrt ſagt von den Gaditanern zu wenig, und verneint von den übrigen Völkern zu viel. Selbſt bei den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Beſondere der Gaditaner war nur dieſes, daß ſie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten; daß ſie glaubten, durch Opfer und Päane ſeine Strenge mildern, ſeinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im beſonderen Verſtande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Uebels geſungen werden. Philoſtrat ſcheint auf die Stelle des Aeſchylus anzuſpielen, wo von dem Tode geſagt wird, daß er der einzige unter den Göttern ſey, der keine Geſchenke anſehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane geſungen würden:

Οὐδ' ἐς βωμος, οὐδε παιωνιζεται. —

[1] Allego. S. 88.

[2] Vita Apollo. lib. V. c. 4.

Winkelmann selbst merkt in seinem Versuche über die Allegorie bei dem Schlafe an,[1] daß auf einem Grabsteine in dem Palaste Albani der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellt wären, „und eben so abgebildet fänden sich diese zwei Genii auch an einer Begräbnißurne in dem Collegio Clementino zu Rom.“ Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bei dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig genuine und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen, wo er uns nur mit verschiedenen Allegorieen verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winkelmann hätte uns die beiden Denkmäler etwas näher beschrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das Wenige ist so bestimmt nicht, als es seyn könnte. Der Schlaf stützt sich da auf eine umgekehrte Fackel; aber auch der Tod? und vollkommen eben so? Ist gar kein Abzeichen zwischen beiden Genien? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Raths erholen könnte.

Jedoch sie sind, zum Glücke, nicht die einzigen ihrer Art. Winkelmann bemerkte auf ihnen nichts, was sich nicht auch auf mehreren und längst vor ihm bekannten bemerken ließe. Er sah einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel und der ausdrücklichen Ueberschrift Somno; aber auf einem Grabsteine beim Boissard[2] erblicken wir die nämliche Figur, und die Ueberschrift Somno Orestilia Filia läßt uns wegen der Deutung derselben eben so wenig ungewiß seyn. Ohne Ueberschrift kömmt sie eben daselbst noch oft vor; ja auf mehr als einem Grab-

[1] S. 76.

[2] Topograph. Parte III. p. 48.

steine und Särge kömmt sie doppelt vor.[1] Was kann aber in dieser vollkommen ähnlichen Verdoppelung, wenn das eine Bild der Schlaf ist, das andere wohl schicklicher seyn, als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

Es ist zu verwundern, wie Alterthumsforscher dieses nicht wissen, oder wenn sie es wußten, in ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beispiele geben.

Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bei, welchen Bellori in seinen Admirandis bekannt gemacht,[2] und von dem letzten Schicksale des Menschen erklärt hat. Hier zeigt sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname steht, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruht, die auf die Brust des Leichnams gestützt ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält.[3] Diese Figur, sagt Bellori, sey Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage: diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling muß ein Amor seyn. Amor und das Heer seiner Brüder hatten diese Bildung mit mehreren geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genien wurden als Knaben vorgestellt![4] Und was hatte nicht seinen Genius? Jeder Ort; jeder Mensch; jede gesellschaftliche Verbindung des Menschen; jede Beschäftigung

[1] Parte V. p. 22. 23.

[2] Tab. LXXIX.

[3] Man sehe das Titelkupfer.

[4] Barthius ad Rutilii lib. I. v. 327. p. 11.

des Menſchen von der niedrigſten bis zur größten;[1] ja, ich möchte ſagen, jedes unbelebte Ding, an deſſen Erhaltung gelegen war, hatte ſeinen Genius. — Wenn dieſes, unter andern auch dem Herrn Klotz, nicht eine ganz unbekannte Sache geweſen wäre: ſo würde er uns ſicherlich mit dem größten Theile ſeiner zuckerſüßen Geſchichte des Amors aus geſchnittenen Steinen[2] verſchont haben. Mit den aufmerkſamſten Fingern forſchte dieſer große Gelehrte dieſem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach; und wo ihm nur ein kleiner nackter Bube vorkam, da ſchrie er: Amor! Amor! und trug ihn geſchwind in ſeine Rolle ein. Ich wünſche dem viel Geduld, der die Muſterung über dieſe Klotziſchen Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er einen aus dem Gliede ſtoßen müſſen. — Doch davon an einem andern Orte!

Genug, wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling nothwendig ein Amor ſeyn muß: ſo braucht es dieſer auf dem Monumente des Bellori am wenigſten zu ſeyn.

Und kann es ſchlechterdings nicht ſeyn! Denn keine allegoriſche Figur muß mit ſich ſelbſt im Widerſpruche ſtehen. In dieſem aber würde ein Amor ſtehen, deſſen Werk es wäre, die Affekten in der Bruſt des Menſchen zu verlöſchen. Ein ſolcher Amor iſt eben darum kein Amor.

Vielmehr ſpricht alles, was um und an dieſem geflügelten Jünglinge iſt, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwieſen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgeſtellt: ſo würde auch ſchon das uns hinlänglich berechtigen, von ſeinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuthen. Somni idolum senile fingitur, ſchrieb Barth auf

[1] Idem ibid. p. 128.

[2] Ueber den Nutzen und Gebr. der alt. geſch. St. von S. 194 bis 220.

zu Glück nur so hin,[1] um seine Interpunction in einer Stelle des Statius zu rechtfertigen.

Crimine quo merui, juvenis placidissime divûm,
Quove errore miser, donis ut solus egerem
Somne tuis? —

sehte der Dichter zu dem Schlafe; und Barth wollte, daß der Dichter das juvenis von sich selbst, nicht von dem Schlafe gesagt habe:

Crimine quo merui juvenis, placidissime divum etc.

Es sey, weil es zur Noth seyn könnte; aber der Grund ist doch ganz nichtig. Der Schlaf war bei allen Dichtern eine jugendliche Gottheit; er liebte eine von den Grazien, und Juno, für einen wichtigen Dienst, gab ihm diese Grazie zur Ehe. Gleichwohl sollten ihn die Künstler als einen Greis gebildet haben? Das wäre von ihnen nicht zu glauben, wenn auch in keinem Denkmale das Gegentheil mehr sichtbar wäre.

Doch nicht der Schlaf bloß, wie wir gesehen, auch noch ein zweiter Schlaf, der nichts anders als der Tod seyn kann, ist sowohl auf den unbekanntern Monumenten des Winkelmann, als auf den bekannteren des Boissard, gleich einem jungen Genius, mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius: warum könnte ein junger Genius hier nicht der Tod seyn? Und muß er es nicht seyn, da außer der umgestürzten Fackel auch alle übrige seiner Attributen die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen, als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wenn dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützt: mit wie viel größerem Rechte darf es der Tod?

Auch die Flügel kommen noch mit größerem Rechte ihm,

[1] Ad Statium, Silv. V. 4.

als dem Schlafe zu. Denn seine Ueberraschung ist noch plötzlicher, sein Uebergang noch schneller.

— — — Seu me tranquilla Senectus
Expectat, seu Mors atris circumvolat alis:

sagt Horaz. [1]

Und der Kranz in seiner Linken? Es ist der Todtenkranz. Alle Leichen wurden bei Griechen und Römern bekränzt; mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlassenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufe und Urne und Grabmal. [2]

Endlich, der Schmetterling über diesem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele und besonders der von dem Leibe geschiedenen Seele vorstellt.

Hierzu kömmt der ganze Stand der Figur, neben einem Leichnam, und gestützt auf diesen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Wesen könnte und dürfte diesen Stand haben, wenn es nicht der Tod selbst wäre? Ein todter Körper verunreinigte, nach den Begriffen der Alten, alles, was ihm nahe war, und nicht allein die Menschen, welche ihn berührten oder nur sahen, sondern auch die Götter selbst. Der Anblick eines Todten war schlechterdings keinem von ihnen vergönnt.

— — Ἐμοὶ γὰρ οὐ θεμις φθίτους ὁραν

sagt Diana, bei dem Euripides, [3] zu dem sterbenden Hippolyt. Ja, um diesen Anblick zu vermeiden, mußten sie sich schon entfernen, sobald der Sterbende die letzten Athemzüge that. Denn Diana fährt dort fort:

[1] Lib. II. Sat. 1. v. 57. 58.
[2] Car. Paschalii Coronarum lib. IV. c. 5.
[3] Hippol. v. 1437.

Οὐδ' ὄμμα χραινειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις·
Ὁρω δε σ' ἤδη τουδε πλησιον κακου

und hiemit scheidet sie von ihrem Lieblinge. Aus eben diesem Grunde sagt auch Apoll, bei eben dem Dichter,[1] daß er die geliebte Wohnung des Admetus nun verlassen müßte, weil Alceste sich ihrem Ende nahe:

Ἐγω δε, μη μιασμα μ' εν δομοις κιχῃ,
Λειπω μελαθρων τηνδε φιλτατην ςεγην.

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Todten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Er ist ein zweiter Grund, warum es Amor nicht seyn kann, der bei dem Leichname steht, und zugleich ein Grund wider alle andere Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Todten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meint man, daß vielleicht doch noch Eine Gottheit hiervon auszunehmen seyn dürfte? Nämlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist des Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bei dem Körper stünde, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm trennen müssen? Doch wenn das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten, nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist des Menschen den völligen Tod desselben nicht abwartete, sondern sich von ihm noch eher trennte, als in ihm die gänzliche Trennung zwischen Seele und Leib geschah. Hiervon zeugen sehr deutliche Stellen;[2] und folglich kann auch dieser Genius der eigentliche Genius des eben

[1] Alc. v. 22. 23.

[2] Wonna Exercit. III. de Geniis cap. 2. §. 7.

verſchiednen Menſchen nicht ſeyn, auf deſſen Bruſt er ſich mit der Fackel ſtützt.

Noch darf ich eine Beſonderheit in dem Stande deſſelben nicht mit Stillſchweigen übergehen. Ich glaube in ihr die Beſtätigung einer Muthmaßung zu erblicken, die ich an eben derſelben Stelle des Laokoon berührte.[1] Sie hat Widerſpruch gefunden, dieſe Muthmaßung; es mag ſich nun zeigen, ob ſie ihn zu behalten verdient.

Wenn nämlich Pauſanias die gleich Anfangs erwähnte Vorſtellung, auf der Kiſte in dem Tempel der Juno zu Elis, beſchreibt, wo unter andern eine Frau erſcheine, die in ihrer Rechten einen ſchlafenden weißen Knaben halte, in ihrer Linken aber einen ſchwarzen Knaben, καθεύδοντι ἐοικότα, welches eben ſowohl heißen kann, der jenem ſchlafenden Knaben ähnlich ſey, als, der zu ſchlafen ſcheine: ſo ſetzt er hinzu: ἀμφοτέρους διεσταμμένους τους ποδας. Dieſe Worte giebt der lateiniſche Ueberſetzer durch: distortis utrinque pedibus; und der franzöſiſche durch: les pieds contrefaits. Ich fragte: was ſollen hier die krummen Füße? wie kommen der Schlaf und der Tod zu dieſen ungeſtaltenen Gliedern? was können ſie andeuten ſollen? Und in der Verlegenheit, mir hierauf zu antworten, ſchlug ich vor, διεσταμμένους τους ποδας nicht durch krumme, ſondern durch über einander geſchlagene Füße zu überſetzen, weil dieſes die gewöhnliche Lage der Schlafenden ſey, und der Schlaf auf alten Monumenten nicht anders liege.

Erſt wird es, wegen einer Verbeſſerung, die Sylburg in eben den Worten machen zu müſſen glaubte, nöthig ſeyn, die ganze Stelle in ihrem Zuſammenhange anzuführen: Πεποιηται δε γυνη παιδα λευκον καθεύδοντα ἀνεχουσα τη δεξιᾳ χειρι, τη δε

[1] S. 121. (Bd. VI. S. 92.)

ὑπερ μελαινα ἐχει παιδα καθευδοντι ἐοικοτα, ἀμφοτερους διεσραμμενους τους ποδας. Sylburg fand das διεσραμμενους anſtößig, und meinte, daß es beſſer ſeyn würde, διεσραμμενον dafür zu leſen, weil ἐοικοτα vorher gehe, und beides ſich auf παιδα beziehe.[1] Doch dieſe Veränderung würde nicht allein ſehr überflüſſig, ſondern auch ganz falſch ſeyn. Ueberflüſſig: denn warum ſoll ſich nun eben das διασρεφεσθαι auf παιδα beziehen, da es ſich eben ſowohl auf ἀμφοτερους oder ποδας beziehen kann? Falſch: denn ſonach würde ἀμφοτερους nur zu ποδας gehören können, und man würde überſetzen müſſen: krumm an beiden Füßen; da es doch auf das doppelte παιδα geht, und man überſetzen muß, beide mit krummen Füßen. Wenn anders διεσραμμενος hier krumm heißt, und überhaupt krumm heißen kann!

Zwar muß ich geſtehen, daß ich damals, als ich den Ort im Laokoon ſchrieb, ſchlechterdings keine Auslegung kannte, warum der Schlaf und der Tod mit krummen Füßen ſollten ſeyn gebildet worden. Ich habe erſt nachher beim Rondel[2] gefunden, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes die Ungewißheit und Betrüglichkeit der Träume andeuten wollen. Aber worauf gründet ſich dieſes Vorgeben? und was wäre es auch damit? Was es erklären ſollte, würde es höchſtens nur zur Hälfte erklären. Der Tod iſt doch wohl ohne Träume, und dennoch hatte der Tod eben ſo krumme Füße. Denn, wie geſagt, das ἀμφοτερους muß ſchlechterdings auf das doppelte vorhergehende παιδα ſich beziehen, ſonſt würde ἀμφοτερους, zu τους ποδας genommen, ein ſehr ſchaler Pleonasmus

[1] Rectius διεσραμμενον, ut antea ἐοικοτα, respiciunt enim Accuſativum παιδα.

[2] Expos. Signi veteris Tolliani p. 294. Fortuitorum Jacobi Tollii.

seyn. Wenn ein Mensch krumme Füße hat, so versteht es sich ja wohl, daß sie beide krumm sind.

Oder sollte wohl jemand auch nur deßwegen sich die Lesart des Sylburg (διεσραμμενον für διεσραμμενους) gefallen lassen, um die krummen Füße bloß und allein dem Schlafe beilegen zu können? Nun so zeige mir dieser Eigensinnige doch irgend einen antiken Schlaf mit dergleichen Füßen. Es sind sowohl ganz runde als halb erhabene Werke genug übrig, in welchen die Alterthumskundigen einmüthig den Schlaf erkennen. Wo ist ein einziger, an welchem sich krumme Füße auch nur argwohnen ließen?

Was folgt aber hieraus? — Sind die krummen Füße des Todes und des Schlafes ohne alle befriedigende Bedeutung; sind die krummen Füße des letztern in keiner antiken Vorstellung desselben sichtbar: so meine ich, folgt wohl nichts natürlicher, als die Vermuthung, daß es mit diesen krummen Füßen überhaupt eine Grille seyn dürfte. Sie gründen sich auf eine einzige Stelle des Pausanias, auf ein einziges Wort in dieser Stelle, und dieses Wort ist noch dazu eines ganz andern Sinnes fähig!

Denn διεστραμμενος, von διαστρεφειν, heißt nicht sowohl krumm, verbogen, als nur überhaupt verwandt, aus seiner Richtung gebracht; nicht sowohl tortuosus, distortus, als obliquus, transversus, und ποδες διεστραμμενοι sind also nicht nur eben sowohl durch quer, überzwerch liegende Füße, als durch krumme Füße zu übersetzen; sondern durch jenes sogar noch besser und eigentlicher zu übersetzen, als durch dieses.

Doch daß διεστραμμενος bloß so übersetzt werden könnte, würde noch wenig entscheiden. Der eigentlichere Sinn ist nicht immer der wahre. Von größerm, den völligen Ausschlag

gebendem Gewicht ist also dieses, daß die πόδες διεστραμμένοι, so übersetzt wie ich sage, durch über einander geschlagen übersetzt, nicht allein, sowohl bei dem Tode als bei dem Schlafe, die schönste angemessenste Bedeutung haben, sondern auch häufig auf alten Denkmälern zu erblicken sind.

Ueber einander geschlagene Füße sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeinte Cleopatra im Belvedere; so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente beim Boissard; so schläft, oder will eben entschlafen, der Hermaphrodit des Dioskurides. Es würde sehr überflüssig seyn, dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüßte mich jetzt nur einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. — (Dem Herrn Klotz unverwehrt, geschwind seine Kupferbücher durchzublättern, und mir mehrere zu zeigen!) — Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun, dem der gährende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf.[1] Bis auf die schlafenden Thiere, beobachteten die alten Künstler die angegebene Lage. Die zwei antiken Löwen, von gelblichem Marmor, unter den königlichen Alterthümern zu Berlin, schlafen mit über einander geschlagenen Vorderfüßen, auf welchen der Kopf ruhet. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf selbst, in dieser den Schlafenden so gewöhnlichen Lage, von ihnen vorgestellt sieht. Ich verwies auf den Schlaf beim Maffei,[2] und ich hätte eben sowohl auf den ähnlichen

[1] Beim Maffei (T. XCIV.), wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

[2] Tabl. CLI.

Marmor des Tollius verweisen können. Zwei kleinerer, ehedem bei dem Connetable Colonna, von jenen wenig oder nichts unterschieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja auch an wachenden Figuren ist die Lage der über einander geschlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz oder halb liegenden Flußgöttern ruhen so auf ihren Urnen, und sogar an stehenden Personen ist ein Fuß über den andern geschlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erscheinen die Mercure und Faune so manchmal in diesem Stande; besonders, wenn wir sie in ihre Flöte, oder sonst ein erquickendes Spiel, vertieft finden.

Nun wäge man alle diese Wahrscheinlichkeiten gegen die blank und bloßen Widersprüche ab, mit welchen man meine Auslegung abfertigen wollen. Der gründlichste ist noch der, der sich von einem Gelehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe. „Die Lessingische Erklärung des διεστραμμενους τους ποδας," sagt der Verfasser der kritischen Wälder,[1] „scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: sie schliefen mit über einander geschlagenen Füßen, d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und Todes anzuzeigen u. s. w."

Wider den Sprachgebrauch? wie das? Heißt διεστραμμενος etwas anders, als verwandt? und muß denn alles, was verwandt ist, nothwendig krumm seyn? Wie könnte man denn einen mit übergeschlagenen Füßen auf griechisch richtiger und besser nennen, als διεστραμμενον (κατα) τους ποδας? oder διεστραμμενους τους ποδας, mit unter verstandenem ἐχοντα? Ich wüßte im geringsten nicht, was hier wider die natürliche

[1] Erstes Wäldchen S. 83.

Bedeutung der Worte, oder gegen die genuine Construction der Sprache wäre. Wenn Pausanias hätte krumm sagen wollen, warum sollte er nicht das so gewöhnliche σκολιος gebraucht haben?

Muthmaßen hiernächst läßt sich freilich vielerlei. Aber verdient wohl eine Muthmaßung, die nichts als die bloße Möglichkeit vor sich hat, einer entgegen gesetzt zu werden, der so wenig zu einer ausgemachten Wahrheit fehlt? Ja, auch kaum die Möglichkeit kann ich jener mir entgegen gesetzten Muthmaßung einräumen. Denn der eine Knabe ruhete in dem einen, und der andere in dem andern Arme der Nacht; folglich wäre die Verschränkung der Füße des einen mit den Füßen des andern kaum zu begreifen. Endlich die Möglichkeit dieser Verschränkung auch zugegeben, würde sodann das διεστραμμενους, welches sie ausdrücken sollte, nicht ebenfalls etwas ganz anderes heißen, als krumm? Würde diese Bedeutung nicht ebenfalls wider den Sprachgebrauch seyn? Würde die Muthmaßung meines Gegners also nicht eben der Schwierigkeit ausgesetzt seyn, der er meine ausgesetzt zu seyn meint, ohne daß sie eine einzige der Empfehlungen hätte, die er dieser nicht absprechen kann?

Nun zurück zu dem Bilde beim Bellori. Wenn aus dem, was ich bisher beigebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tod eine genaue Aehnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie, allem Vermuthen nach, auch den Tod mit über einander geschlagenen Füßen vorzustellen nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild beim Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich steht es, den einen Fuß über den andern geschlagen; und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann eben

sowohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestätigen, als die anderweits erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besondern Standes festzusetzen hinlänglich seyn dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die über einander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn nichts würde natürlicher seyn, als mir einzuwenden: „wenn die alten Künstler den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend, und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe ist also auf seinen stehenden Stand, oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes, wenig oder nichts zu schließen, und es kann ein bloßer Zufall seyn, daß hier einmal der Tod so steht, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

Nur mehrere Monumente, welche eben das zeigen, was ich an der Figur beim Bellori zu sehen glaube, können dieser Einwendung vorbauen. Ich eile also, deren so viele anzuführen, als zur Induktion hinreichend sind, und glaube, daß man es für keine bloße überflüssige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichsten in Abbildung beigefügt zu finden.

Zuerst also [1] erscheint der schon angeführte Grabstein beim Boissard. Weil die ausdrücklichen Ueberschriften desselben nicht verstatten, uns in der Deutung seiner Figuren zu irren: so kann er gleichsam der Schlüssel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeigt sich hier die Figur, welche mit Somno Orestilia Filia überschrieben ist? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick seitswärts zur Erde heftend.

[1] S. die beigefügten Kupfer, Tafel 1.

Q.CAECILIO
FEROCI
KALATORI SACERDOTĪ
TĪTIALIVM FLAVIALĒM
STVDIOSO
ELOQVENTIA
VIXIT ANNIS XV.
MENSĒ DIEBVS XVIII
FILIO OPTIMO AC
REVERENTISSIMO
M.GAVIVS CHARINVS

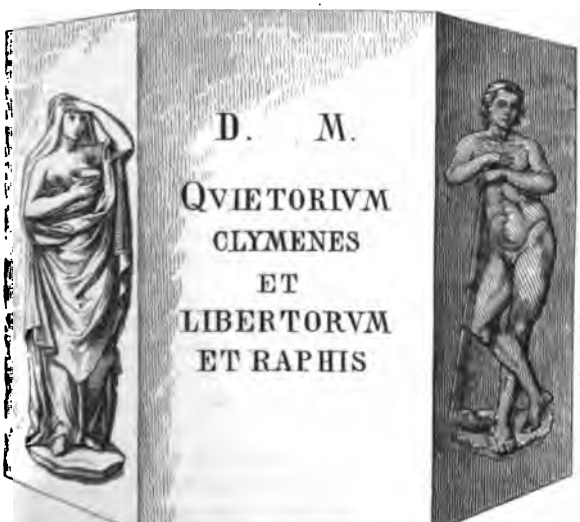
mit dem einen Arme auf eine umgekehrte Fackel ſich ſtützend, und den einen Fuß über den andern geſchlagen. — Ich darf nicht unerinnert laſſen, daß von eben dieſem Denkmale ſich auch eine Zeichnung unter den Papieren des Pighius in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, aus welcher Spanheim die einzelne Figur des Schlafes ſeinem Kommentar über den Kallimachus einverleibt hat.[1] Daß es ſchlechterdings die nämliche Figur des nämlichen Denkmals beim Boiſſard ſeyn ſoll, iſt aus der nämlichen Ueberſchrift unſtreitig. Aber um ſo viel mehr wird man ſich wundern, an beiden ſo merkliche Verſchiedenheiten zu erblicken. Die ſchlanke, ausgebildete Geſtalt beim Boiſſard iſt beim Pighius ein fetter ſtämmiger Knabe; dieſer hat Flügel, und jene hat keine; geringerer Abweichungen, als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme, zu geſchweigen. Wie dieſe Abweichungen von Spanheim nicht bemerkt werden können, iſt begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inſchriften des Gruter, wo er die bloßen Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht, oder erinnerte ſich nicht, daß die Zeichnung bereits beim Boiſſard vorkomme, und glaubte alſo etwas ganz unbekanntes zu liefern, wenn er ſie uns zum Theil aus den Papieren des Pighius mittheilte. Weniger iſt Grävius zu entſchuldigen, welcher ſeiner Ausgabe der Gruter'ſchen Inſchriften die Zeichnung aus dem Boiſſard beifügte,[2] und gleichwohl den Widerſpruch, den dieſe Zeichnung mit der wörtlichen Beſchreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieſer iſt die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet, posita; und in jener erſcheint ſie,

[1] Ad ver. 234. Hym. in Delum, p. 824. Edit. Ern.

[2] Pag. CCCIV.

gerade gegenüber, so wie wir sie hier erblicken, ganz anders: nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig, und kann nicht anders als Mißtrauen bei dem Leser erwecken, besonders wann er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnt findet. Sie beweist indeß so viel, daß unmöglich beide Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen seyn; eine derselben muß nothwendig aus dem Gedächtnisse seyn gemacht worden. Ob dieses die Zeichnung des Pighius oder die Zeichnung des Boissard sey, kann nur der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat. Nach der Angabe des letztern befand es sich zu Rom in dem Palaste des Cardinals Cesi. Dieser Palast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung von 1527 gänzlich zerstört. Verschiedene von den Alterthümern, welche Boissard daselbst sah, mögen sich jetzt in dem Palaste Farnese befinden; ich vermuthe dieses von dem Hermaphrodit, und dem vermeinten Kopfe des Pyrrhus.[1] Andere glaube ich in andern Cabinetten wiedergefunden zu haben; kurz, sie sind verstreut, und es dürfte schwer halten, das Denkmal, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus bloßen Muthmaßungen möchte ich mich eben so wenig für die Zeichnung des Boissard, als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel haben kann: so ist es eben so gewiß, daß er nicht nothwendig Flügel haben muß.

[1] Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, cristatum, et armato pectore. Topogr. Parte I. p. 4. 5. Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst. S. 98.


D. M.
QVIETORIVM
CLYMENES
ET
LIBERTORVM
ET RAPHIS

Die zweite Kupfertafel zeigt das Grabmal einer Clymene, ebenfalls aus dem Boiſſard entlehnt.[1] Die eine der Figuren darauf hat mit der eben erwähnten zu viel Aehnlichkeit, als daß dieſe Aehnlichkeit, und der Ort, den ſie einnimmt, uns im geringſten ihrentwegen ungewiß laſſen könnten. Sie kann nichts anders als der Schlaf ſeyn, und auch dieſer Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel ſich ſtützend, hat den einen Fuß über den andern geſchlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls, und es wäre doch ſonderbar, wenn ſie Boiſſard hier zum zweitenmale vergeſſen hätte. Doch wie geſagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pauſanias giebt dem Schlafe in dem Arme der Nacht keine; und weder Ovidius noch Statius legen, in ihren umſtändlichen Beſchreibungen dieſes Gottes und ſeiner Wohnung, ihm deren bei. Brouckhuyſen hat ſich ſehr verſehen, wenn er vorgiebt, daß der letztere Dichter dem Schlafe ſogar zwei Paar Flügel, eines an dem Kopfe und eines an den Füßen, andichte.[2] Denn obſchon Statius von ihm ſagt:

Ipse quoque et volucrem gressum et ventosa citavit
Tempora:

ſo iſt dieſes doch im geringſten nicht von natürlichen Flügeln, ſondern von dem geflügelten Petaſus und von den Talariis zu verſtehen, welche die Dichter nicht bloß dem Merkur beilegen, ſondern auch häufig von andern Göttern brauchen laſſen, die ſie uns in beſonderer Eile zeigen wollen. Doch es

[1] Par. VI. p. 119.

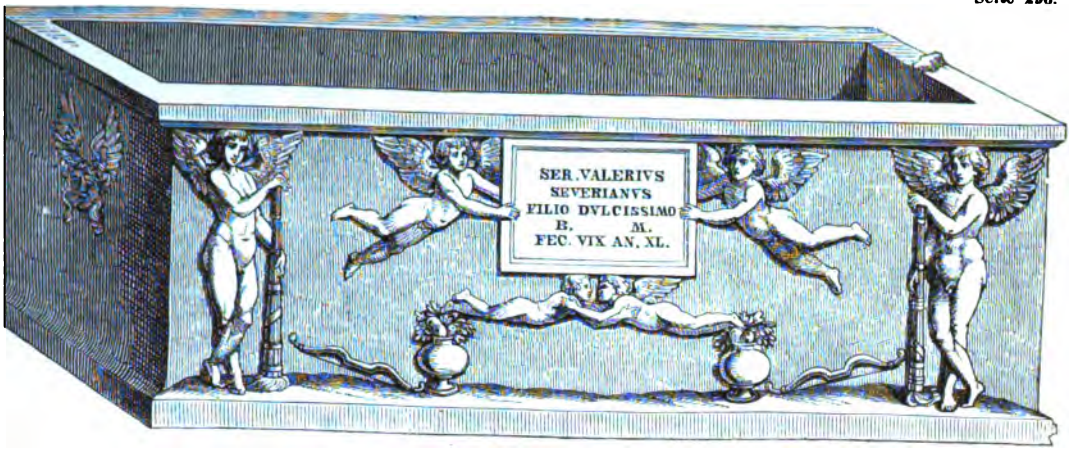
[2] Ad Tibullum Lib. II. Eleg. I. v. 89. Et sic quidem poetæ plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem, suo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus et in capite adfingit, L. 10 Theb. v. 121.

iſt mir hier überhaupt nicht um die Flügel, ſondern um die Füße des Schlafes zu thun; und ich fahre fort, das διεσταμμενον derſelben in mehreren Monumenten zu zeigen.

Auf der dritten Kupfertafel ſieht man eine Pila, oder einen Sarg, der wiederum aus dem Boiſſard genommen iſt.[1] Die Aufſchrift dieſer Pila kommt auch bei dem Gruter vor,[2] wo die zwei Genien mit umgekehrten Fackeln zwei Cupidines heißen. Doch wir ſind mit dieſem Bilde des Schlafes nun ſchon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen ſollten. Und auch dieſer Schlaf ſteht beidemal mit dem einen Fuße über den andern geſchlagen. Aber warum dieſe nämliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht ſowohl wiederholt, als vielmehr verdoppelt; um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beides iſt der Schlaf; das eine der überhingehende, das andere der lange dauernde Schlaf; mit einem Worte, es ſind die ähnlichen Zwillingsbrüder: Schlaf und Tod. Ich darf vermuthen, wie wir ſie hier ſehen, ſo und nicht anders werden ſie auf den von Winkelmann erwähnten Monumenten, auf dem Grabſteine in dem Palaſte Albani, und auf der Begräbnißurne in dem Collegium Clementinum erſcheinen. — Man laſſe ſich die Bogen, die dieſen Genien hier zu Füßen liegen, nicht irren; ſie können eben ſowohl zu den beiden ſchwebenden Genien gehören, als zu dieſen ſtehenden; und ich habe auf mehr Grabmälern einen losgeſpannten, oder gar zerbrochenen Bogen, nicht als das Attribut des Amors, ſondern als ein von dieſem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens überhaupt, gefunden. Wie ein Bogen das Bild einer guten Hausmutter ſeyn könne, weiß ich zwar nicht; aber doch ſagt eine alte

[1] Par. V. p. 115.

[2] Pag. DCCXII.


SER. VALERIVS
SEVERIANVS
FILIO DVLCISSIMO
B. M.
FEC. VIX AN. XL.

FESTO AVG. L.
GEMETHLIANO
ANTONIA LAETA
CONTVBERNALI

Grabschrift, die Leich aus der ungedruckten Anthologie bekannt gemacht,[1] daß er es gewesen,

Τοξα μεν ἀυδασει ταν ἐυτονον ἀγετιν ὀικου·

und daraus zeigt sich wenigstens, daß er nicht nothwendig das Rüstzeug des Amors seyn muß, und daß er mehr bedeuten kann, als wir zu erklären wissen.

Ich füge die vierte Tafel hinzu, und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) fand, wo er sich ohne Zweifel auch noch finden wird.[2] Hinter einer verschlossenen Thüre steht, auf beiden Seiten, ein geflügelter Genius mit halbem Körper hervorragend, und mit der Hand auf diese verschlossene Thüre zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus exilis Plutonia einfallen sollte,[3] aus welcher keine Erlösung zu hoffen; und wer könnten die Thürsteher dieses ewigen Kerkers besser seyn, als Schlaf und Tod? Bei der Stellung und Action, in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen; nur den einen über den andern geschlagenen Fuß hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand seyn, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch seyn sollte?

Man glaube nicht, daß dieses die Beispiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus dem Boissard würde ich noch verschiedene hieher ziehen können, wo der Tod, entweder als Schlaf, oder mit dem Schlafe zugleich, den nämlichen Stand der Füße beobachtet.[4] Eine ganze Ernte

[1] Sepulc. Car. XIV.

[2] Prate V. p. 22.

[3] Tollii Expos. Signi vet. p. 292.

[4] Als Par. III. p. 69. und vielleicht auch Part. V. p. 23.

von Figuren, so wie die auf der ersten Tafel erscheint oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten.[1] Doch wozu dieser Ueberfluß? Vier dergleichen Denkmäler, das beim Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermuthung abzuwenden, daß das auch wohl ein bloßer unbedeutender Zufall seyn könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von ungefähr in mehr als einem unverdächtigen alten Monumente gewisse Dinge gerade so wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle seyn müßten; oder wenn nur von ungefähr sich diese Stelle gerade so auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden. Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur meine Erklärung ist, so wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe werth, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will, zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte. Z. E. die Zeilen des Tibullus:[2]

Postque venit tacitus fuscis circumdatus alis
Somnus, et incerto somnia vana pede.

Es ist wahr, hier wird ausdrücklich krummbeiniger Träume gedacht. Aber Träume! und wenn die Träume krummbeinig waren: warum mußte es denn auch der Schlaf seyn? Weil er der Vater der Träume war? Eine treffliche Ursache! Und doch

[1] Museo Veron. Tab. CXXXIX.

[2] Lib. II Eleg. 1. v. 89. 90.

ist auch das noch nicht die eigentliche Abfertigung, die sich mir hier anträgt. Denn die eigentliche ist diese: daß das Beiwort vana überhaupt sicherlich nicht vom Tibull ist, daß es nichts als eine eigenmächtige Lesart des Brouckhuysen ist. Vor diesem Commentator lasen alle Ausgaben entweder nigra oder vana. Das letzte ist das wahre; und es zu verwerfen, konnte Brouckhuysen nur die Leichtigkeit, mit Veränderung eines einzigen Buchstaben, seinem Autor einen fremden Gedanken unterzuschieben, verleiten. Aber wenn schon die alten Dichter die Träume öfters auf schwachen, ungewissen Füßen einhergaukeln lassen, nämlich die täuschenden, betrügerischen Träume; folgt denn daraus, daß sie diese schwachen ungewissen Füße sich auch als krumme Füße müssen gedacht haben? Wo liegt denn die Nothwendigkeit, daß schwache Füße auch krumme Füße, oder krumme Füße auch schwache Füße seyn müssen? Dazu waren den Alten ja nicht alle Träume täuschend und betrügerisch; sie glaubten eine Art sehr wahrhafter Träume, und der Schlaf, mit diesen seinen Kindern, war ihnen eben sowohl Futuri certus als pessimus auctor. [1] Folglich konnten auch die krummen Füße, als das Symbol der Ungewißheit, nach ihren Begriffen nicht den Träumen überhaupt, noch weniger dem Schlafe, als dem allgemeinen Vater derselben, zukommen. Und doch, gestehe ich, würden alle diese Vernünfteleien bei Seite zu setzen seyn, wenn Brouckhuysen außer der mißverstandenen Stelle des Pausanias auch nur sonst eine einzige für die krummen Füße der Träume und des Schlafes anzuführen gewußt hätte. Was varus heißt, erklärt er mit zwanzig sehr überflüssigen Stellen; aber daß varus ein Beiwort des Traumes sey, davon giebt er keine Beweisstelle, sondern will sie erst machen; und, wie gesagt, nicht sowohl

[1] Seneca Herc. Fur. v. 1070.

aus dem einzigen Pauſanias, als aus der falſchen Ueberſetzung des Pauſanias machen. Denn faſt lächerlich iſt es, wenn er uns, da er keinen krummbeinigen Schlaf aufbringen kann, wenigſtens einen Genius mit krummen Füßen in einer Stelle des Perſius [1] zeigen will, wo genius weiter nichts heißt als indoles, und varus weiter nichts als von einander abſtehend:

— — Geminos, horoscope, varo
Producis genio. —

Ueberhaupt würde dieſe Ausſchweifung über das διεσταμμενους des Pauſanias hier viel zu weitläuftig gerathen ſeyn, wenn ſie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn mag es denn nun auch mit ſeinen und ſeines Bruders übergeſtellten Füßen ſeyn, wie es will; mag man ſie doch für charakteriſtiſch halten, oder nicht: ſo iſt aus den angeführten Denkmälern doch ſo viel unſtreitig, daß die alten Artiſten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer genauen Aehnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden; und nur das war es, was ich eigentlich hier erweiſen wollte.

Ja, ſo ſehr ich auch von dem Charakteriſtiſchen jener beſondern Fußſtellung ſelbſt überzeugt bin, ſo will ich doch keineswegs behaupten, daß ſchlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne ſie ſeyn können. Vielmehr kann ich mir den Fall ſehr wohl denken, in welchem eine ſolche Fußſtellung mit der Bedeutung des Ganzen ſtreiten würde; und ich glaube Beiſpiele von dieſem Falle anführen zu können. Wenn nämlich der über den andern geſchlagene Fuß das Zeichen der Ruhe iſt, ſo wird es nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hingegen,

[1] Sat. VI. v. 18.

wie er erſt erfolgen ſoll, wird eben darum eine andere Stellung erfordern.

In ſo einer andern, die Annäherung ausdrückenden Stellung glaube ich ihn auf einer Gemme beim Stephanonius, oder Licetus [1] zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der einen Hand einen Aſchenkrug hält, ſcheint mit der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel ausſchleudern zu wollen, und ſieht dabei mit einem traurigen Blicke ſeitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der Erde kriecht. Die geſpreizten Beine ſollen ihn entweder im Fortſchreiten begriffen, oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicher Weiſe nimmt, wenn er den einen Arm mit Nachdruck zurück ſchleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchſt gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche ſowohl der erſte poetiſche Erklärer der Stephanoniſchen Steine, als auch der hieroglyphiſche Licetus von dieſem Bilde gegeben haben. Sie gründen ſich ſämmtlich auf die Vorausſetzung, daß ein geflügelter Knabe nothwendig ein Amor ſeyn müſſe; und ſo wie ſie ſich ſelbſt unter einander aufreiben, ſo fallen ſie alle zugleich mit einmal weg, ſobald man auf den Grund jener Vorausſetzung geht. Dieſer Genius iſt alſo weder Amor, der das Andenken des verſtorbenen Freundes in treuem Herzen bewahrt; noch Amor, der ſich ſeiner Liebe entſchlägt, aus Verdruß, weil er keine Gegenliebe erhalten kann, ſondern dieſer Genius iſt nichts als der Tod; und zwar der eben bevorſtehende Tod, im Begriffe, die Fackel auszuſchlagen, auf die, verloſchen, ihn wir anderwärts ſchon geſtützt finden.

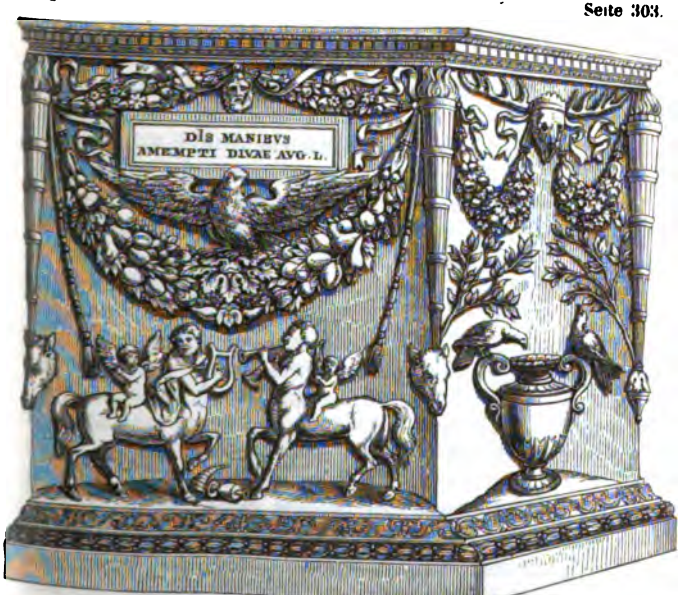
Dieſes Geſtus der auszuſchleudernden Fackel, als Sinnbild des nahenden Todes, habe ich mich immer erinnert, ſo oft

[1] Schemata VII. p. 123. Siehe Tab. VII.

mir die sogenannten Brüder, Castor und Pollux, in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen. [1] Daß es Castor und Pollux nicht sind, hat schon vielen Gelehrten eingeleuchtet; aber ich zweifle, ob del Torre und Maffei der Wahrheit darum näher gekommen. Es sind zwei unbekleidete, sehr ähnliche Genien, beide in einer sanften melancholischen Stellung; der eine schlägt seinen Arm um die Schulter des andern, und dieser hält in jeder Hand eine Fackel; die in der Rechten, welche er seinem Gespielen genommen zu haben scheint, ist er bereit, auf einem zwischen ihnen inne stehenden Altare auszudrücken, indem er die andere, in der Linken, bis über die Schulter zurückgeführt, um sie mit Gewalt auszuschlagen; hinter ihnen steht eine kleinere weibliche Figur, einer Isis nicht unähnlich. Del Torre sahe in diesen Figuren zwei Genien, welche der Isis opferten; aber Maffei wollte sie lieber für den Lucifer und Hesperus gehalten wissen. So gut die Gründe auch seyn mögen, welche Maffei gegen die Deutung des Del Torre beibringt, so unglücklich ist doch sein eigener Einfall. Woher könnte uns Maffei beweisen, daß die Alten den Lucifer und Hesperus als zwei besondere Wesen gebildet? Es waren ihnen nichts als zwei Namen, so wie des nämlichen Sternes, also auch der nämlichen mythischen Person. [2] Es ist schlimm, wenn ein Mann, der die geheimsten Gedanken des Alterthums zu errathen sich getraut, so allgemein bekannte Dinge nicht weiß! Aber um so viel nöthiger dürfte es seyn, auf eine neue Auslegung dieses trefflichen Kunstwerkes zu denken; und wenn ich den Schlaf und den Tod dazu vorschlage, so will ich doch nichts, als sie dazu vorschlagen. Augenscheinlich ist es,

[1] Beim Maffei Tab. CXXI.

[2] Hyginus Poet. Astr. Libr. II. cap. 42.


DIS MANIBVS
AMEMPTI DIVAE AVG. L.

daß ihre Stellung keine Stellung für Opfernde iſt; und wenn die eine Fackel das Opfer anzünden ſoll, was ſoll denn die andere auf dem Rücken? Daß eine Figur beide Fackeln zugleich auslöſcht, würde nach meinem Vorſchlage ſehr bedeutend ſeyn; denn eigentlich macht doch der Tod beidem, dem Wachen und dem Schlafen, ein Ende. Auch dürfte, nach eben dieſem Vorſchlage, die kleinere weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht, als die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen ſeyn. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Iſis, oder Cybele, als die Mutter aller Dinge kenntlich machen ſoll: ſo würde mich es nicht wundern, auch die Nacht, dieſe

— θεων γενετειρα — ἡ δε και ἀνδρων,

wie ſie Orpheus nennt, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was ſich ſonſt aus der Figur des Stephanonius, mit der beim Bellori verbunden, am zuverläſſigſten ergiebt, iſt dieſes, daß der Aſchenkrug, der Schmetterling, und der Kranz diejenigen Attribute ſind, durch welche der Tod, wo und wie es nöthig ſchien, von ſeinem Ebenbilde, dem Schlafe, unterſchieden ward. Das beſondere Abzeichen des Schlafes hingegen war unſtreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz beſondere Vorſtellung auf dem Grabſteine eines gewiſſen Amemptus, eines Freigelaſſenen, ich weiß nicht welcher Kaiſerin, oder kaiſerlichen Prinzeſſin, einiges Licht erhalten. Man ſehe die fünfte Tafel.[1] Ein männlicher und weiblicher Centaur, jener auf der Leyer ſpielend, dieſe eine doppelte Tibia blaſend, tragen beide einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Querpfeife bläſt; unter dem aufgehabenen Vorderfuße des einen Centaur liegt ein Krug, und unter des andern ein Horn. Was kann dieſe Allegorie ſagen ſollen? was kann ſie

[1] Boissardus Par. III. p. 144.

hier sagen sollen? Ein Mann zwar, wie Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig seyn. Auch das sind meine Amors! würde er sagen, und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik, vorstellen wollen! — Ei nun ja; was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln; besonders, wie diese Herren die Liebe kennen! Indeß wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert, und hier bei hundert Meilen an die liebe Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß was ihnen dem Amor so ähnlich sieht, als ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres, als der Schlaf und der Tod seyn sollte.

Sie sind uns beide, in der Gestalt geflügelter Knaben nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des einen, und das Horn auf der Seite des andern, dünken mich nicht viel weniger redend, als es ihre buchstäblichen Namen seyn würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre seyn können, und daß die Centaure in dem Alterthume nicht die schlechtesten Säufer sind; daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen, oder gar seinen Wagen ziehen. [1] Aber was brauchten sie in dieser Eigenschaft noch erst durch Attribute bezeichnet zu werden? und ist es nicht, auch für den Ort, weit schicklicher, diesen Krug, und dieses Horn für die Attribute des Schlafes und des Todes zu erklären, die sie nothwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

Wenn ich aber den Krug oder die Urne, als das Attribut

[1] Gemme antiche colle sposizioni di P. A. Maffei, Parte III. p. 38.

des Todes nenne, so will ich nicht bloß den eigentlichen Aschenkrug, das Ossuarium oder Cinerarium, oder wie das Gefaß sonst hieß, in welchem die Ueberreste der verbrannten Körper aufbewahrt wurden, darunter verstanden wissen. Ich begreife darunter auch die Ληκυθους, die Flaschen jeder Art, die man den todten Körpern, die ganz zur Erde bestattet wurden, beizusetzen pflegte, ohne mich darüber einzulassen, was in diesen Flaschen enthalten gewesen. Sonder einer solchen Flasche blieb bei den Griechen ein zu begrabender Leichnam eben so wenig, als sonder Kranz; welches unter andern verschiedene Stellen des Aristophanes sehr deutlich besagen, [1] so daß es ganz begreiflich wird, wie beides ein Attribut des Todes geworden.

Wegen des Hornes, als Attribut des Schlafes, ist noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen gedenken die Dichter dieses Hornes: aus vollem Horne schüttet er seinen Segen über die Augenlieder der Matten,

[1] Besonders in den Ekklesiazusen, wo Blepyrus mit seiner Praxagora schilt, daß sie des Nachts heimlich aufgestanden und mit seinen Kleidern ausgegangen sey: (V. 533—34.)

Ωχου καταλιπουσ' ὡσπερει προκειμενον,
Μονον οὐ ςεφανωσασ', οὐδ' ἐπιθεισα ληκυθον.

Der Scholiast setzt hinzu: Ἐωθασι γαρ ἐπι νεκρων τουτο ποιειν. Man vergleiche in dem nämlichen Stücke die Zeilen 1022—27, wo man die griechischen Gebräuche der Leichenbestattung beisammen findet. Daß dergleichen den Todten beizusetzende Flaschen, ληκυθοι, bemalt wurden, und daß es eben nicht die größten Meister waren, die sich damit abgaben, erhellt eben daselbst aus V. 987. 88. Tanaquill Faber scheint geglaubt zu haben, daß es nicht wirkliche bemalte Flaschen gewesen, die man den Todten beigesetzt, sondern daß man nur um sie her dergleichen Flaschen gemalt; denn er merkt bei der letzten Stelle an: Quod autem lecythi mortuis appingerentur, aliunde ex Aristophane innotuit. Ich wünschte, er hätte uns dieses aliunde nachweisen wollen.

— — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus; —

mit geleertem Horne folgt er der weichenden Nacht nach, in seine Grotte,

Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.

Und so wie ihn die Dichter sahen, bildeten ihn auch die Künstler. [1] Nur das doppelte Horn, womit ihn die ausschweifende Einbildungskraft des Romeyn de Hooghe überladen, kannten weder diese noch jene. [2]

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod seyn könnten, die hier auf den Centauren sitzen: was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicher Weise einen Theil errathen hätte: muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht, daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornehmlich auf die Instrumente verstand, die wir hier in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centaure hatten bei den spätern Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle,

Centauri in foribus stabulant, —

und es war ganz gewöhnlich, auf dem Grabmale eines Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

Ich kann indeß, von diesem Monumente überhaupt, mich

[1] Servius ad Aeneid. VI. v. 233. Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27. Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.

[2] Denkbilder der alten Völker. S. 195 deut. Ueberf.

nicht anders als furchtsam ausdrücken. Denn ich sehe mich wiederum wegen der Treue des Boissard in Verlegenheit. Von dem Boissard ist die Zeichnung; aber vor ihm hatte schon Smetius die Aufschrift, und zwar mit einer Zeile mehr, [1] bekannt gemacht, und eine wörtliche Beschreibung der darum befindlichen Bilder beigefügt. Inferius, sagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo sunt, alter mas, lyncea instratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fistula, Germanicæ modernæ simili, canens insidet: alter fœmina, fistulis duabus simul in os insertis canens, cui alter Genius fœmineus alis papillionum, manibus nescio quid concutiens, insidet. Inter utrumque cantharus et cornu Bacchicum projecta jacent. Alles trifft ein; bis auf den Genius, den der weibliche Centaur trägt. Dieser soll, nach dem Smetius, auch weiblichen Geschlechts seyn, und Schmetterlingsflügel haben, und mit den Händen etwas zusammenschlagen. Nach dem Boissard aber hat er keine andere Flügel, als sein Gespiel; und anstatt der Cymbeln, oder des Crotalum vielleicht, bläst er auf eben dem Instrumente, auf dem jener. — Es ist traurig, solche Widersprüche oft zu bemerken. Sie müssen einem Manne, der nicht gern auf Treibsand bauet, das antiquarische Studium von Zeit zu Zeit sehr zuwider machen.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gesehen hätte, als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche seyn; und wenn Psyche das Bild der Seele ist: so wäre anstatt des Todes hier die Seele des Todten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut der Urne

[1] Die diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmal gesetzt, LALVS. ET CORINTHVS. L.
V Gruteri Corp. Inscr. p. DCVI. Edit. Græv.

zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedem ein, den Schlaf noch anderwärts, als auf sepulcralischen Monumenten, und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermuthet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nämlich erscheint nicht selten ein Knabe, oder Genius mit einem Füllhorne, und ich wüßte nicht, daß noch jemand es auch nur der Mühe werth gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagarris, jetzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus zuerst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern [1] zwar bemerkt worden; aber kein einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein giebt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn; und welchen Begleiter könnte ein trunkner Bacchus lieber wünschen, als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Palast des Schlafes ausziert: [2]

Mille intus simulacra dei cælaverat ardens,
Mulciber. Hic hæret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Est ubi Baccho,
Est ubi Martigenæ socium pulvinar amori

[1] S. Lippert's Dakt. I. 366.

[2] Thebaid. X. v. 100. Barth hätte nicht so edel seyn, und diese Zeilen darum zu commentiren unterlassen sollen, weil sie in einigen der besten Handschriften fehlen. Er hat seine Gelehrsamkeit an schlechtere Verse verschwendet.

Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet: nullique ea tristis imago.

Ja, wenn einer alten Inſchrift zu trauen, oder vielmehr, wenn dieſe Inſchrift alt genug iſt: ſo wurden ſogar Bacchus und der Schlaf als die zwei größten und ſüßeſten Erhalter des menſchlichen Lebens gemeinſchaftlich angebetet. [1]

Es iſt hier nicht der Ort, dieſe Spur ſchärfer zu verfolgen. Eben ſo wenig iſt es jetzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten, und nach mehreren Beweiſen umher zu ſchweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf und den Schlaf als den Tod, bald einzeln, bald beiſammen, bald ohne, bald mit gewiſſen Abzeichen gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger ſonſt aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich, was ſie erharten ſollen, und ich kann ohne Bedenken zu dem zweiten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegenſatzes enthält.

II. Ich ſage: die alten Artiſten, wenn ſie ein Skelet bildeten, meinten damit etwas ganz anderes, als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweiſe alſo, 1) daß ſie nicht den Tod damit meinten, und zeige, 2) was ſie ſonſt damit meinten.

1) Daß ſie Skelette gebildet, iſt mir nie eingekommen, zu läugnen. Nach den Worten des Herrn Klotz müßte ich es zwar geläugnet haben, und aus dem Grunde geläugnet haben, weil ſie überhaupt, häßliche und eckle Gegenſtände zu bilden, ſich enthalten. Denn er ſagt, ich würde die Beiſpiele davon auf geſchnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bilderſprache verweiſen wollen, die ſie von jenem höheren Geſetze der Schönheit losgeſprochen. Wenn ich das nöthig hätte zu thun, dürfte ich nur hinzuſetzen, daß die Figuren auf Grabſteinen und

[1] Corp. Inscripi. p. LXVII. 8.

Todtenurnen nicht weniger zur Bildersprache gehörten; und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwei metallenen Bilder in dem Kircher'schen Museum und in der Gallerie zu Florenz wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir Schuld giebt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelette gebildet; ich habe bloß gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelet gebildet. Es ist wahr, ich glaubte an dem echten Alterthume des metallenen Skelets zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten." Diesen Zusatz verhält Herr Klotz seinen Lesern, und doch kömmt alles darauf an. Denn er zeigt, daß ich das nicht geradezu läugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt, daß meine Meinung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence behauptet, den Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelete auf alten Werken, und jetzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß, oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der That stehen die, die er anführt, bis auf eines, schon alle beim Winkelmann;[1] und daß er diesen auch hier nur ausgeschrieben, ist aus einem Fehler sichtbar, welchen sie beide machen. Winkelmann schreibt: „Ich merke hier an, daß nur auf zwei alten Denkmalen und Urnen von Marmor

[1] Allegorie S. 81

zu Rom Todtengerippe ſtehen, die eine iſt in der Villa Medicis, die andere in dem Muſeo des Collegii Romani; ein anderes mit einem Gerippe findet ſich beim Spon, und iſt nicht mehr zu Rom befindlich." Wegen des erſten dieſer Gerippe, welches noch in der Villa Medicis ſtehe, beruft er ſich auf Spons Rech. d'Antiq. p. 93; und wegen des dritten, das nicht mehr in Rom vorhanden ſey, auf eben deſſelben Gelehrten Miscel. ant. p. 7. Allein dieſes und jenes beim Spon ſind nur eines und das nämliche; und wenn das, welches Spon in ſeinen Recherches anführt, noch in der Villa Medicis ſteht, ſo iſt das in ſeinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom und in der nämlichen Villa auf dem nämlichen Platze zu ſehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, ſah es nicht in der Villa Medicis, ſondern in der Villa Madama. So wenig alſo Winkelmann die beiden Citate des Spon verglichen haben konnte, eben ſo wenig kann es Herr Klotz gethan haben, denn ſonſt würde er mich nicht zum Ueberfluſſe, wie er ſagt, auf die beiden Marmor, die Winkelmann in ſeinem Verſuche über die Allegorie anführt, verweiſen, und dennoch gleich darauf auch das Denkmal beim Spon in Rechnung bringen. Eines, wie geſagt, iſt hier doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehen.

Damit er jedoch über dieſen Abzug nicht verdrüßlich werde, ſo ſtehen ihm ſogleich für das eine abgeſtrittene Gerippe ein Halbdutzend andere zu Dienſte. Es iſt Wildbret, das ich eigentlich nicht ſelbſt hege, das nur von ungefähr in meine Gehege übergetreten iſt, und mit dem ich daher ſehr freigebig bin. Fürs erſte ganzer drei beiſammen, habe ich die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek des Andreini zu Florenz beim Gori [1] vorzuführen. Das vierte wird ihm eben

[1] Inscript. antiq. quæ in Etruriae Urbibus exstant Par. I. p. 455.

dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen. [1] Das fünfte trifft er, wenn mich meine Kundschaft nicht trügt, beim Fabretti; [2] und das sechste auf dem andern der zwei Stoschischen Steine, von welchen er nur den einen aus den Lippert'schen Abdrücken beibringt. [3]

Welch elendes Studium ist das Studium des Alterthums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankömmt! wenn der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzahlen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der Alterthumskrämer, ein anderes der Alterthumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbt. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt, „so war das!" weiß dieser schon, ob es so seyn können.

Man lasse jenen noch siebzig und sieben solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammen klauben, um zu beweisen, daß die Alten den Tod als ein Gerippe gebildet; dieser wird über den kurzsichtigen Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind das nicht, wofür man sie ausgiebt!

Den Punkt des Alters, es sey als ausgemacht, oder als nicht auszumachend, bei Seite gesetzt; was für Grund hat man, zu sagen, daß diese Skelette den Tod vorstellen?

[1] Ibid. p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binæ corollæ, fœmina coram mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, præeunte Mercurio petasato et caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus.

[2] Inscript. cap. I. n. 17. vom Gori am letztern Orte angeführt.

[3] Descript. des Pierres gr. p. 517. n. 241.

Weil wir Neueren den Tod als ein Skelet bilden? Wir Neueren bilden, zum Theil noch, den Bacchus als einen fetten Wanst; war das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief von der Geburt des Herkules fande, und wir sähen eine Frau mit kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Thüre sitzen: wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe? Aber wir beten ja so? — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neueren den Tod nicht einmal als ein bloßes Skelet; wir geben ihm eine Sense oder so was in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelet zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelete den Tod vorstellen: so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst, oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses, noch jenes. Selbst nicht das geringste indirecte Zeugniß läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirecte Zeugnisse, die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden, oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig, und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod;[1] er streift auf schwarzen Flügeln umher;[2] er führt ein

[1] Pallida, lurida Mors.

[2] Atris circumvolat alis. Horat. Sat. II 1. v. 58.

Schwert;[1] er fletscht hungrige Zähne;[2] er reißt einen gierigen Rachen auf;[3] er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet;[4] seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet,[5] mit ganzen Städten davon eilt.[6] Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides wird er sogar als eine handelnde Person mit aufgeführt, und er ist auch da der traurige, fürchterliche, unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen, ob man schon weiß, daß die alte Skenopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlicheren Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er durch mehr als sein schwarzes Gewand[7] und durch den Stahl bezeichnet gewesen, womit er dem Sterbenden das Haar abschnitt, und ihn so den unterirdischen Göttern weihte;[8] Flügel hatte er nur vielleicht.[9]

Prallt indeß von diesem Wurfe nicht auch etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugiebt, daß in den Gemälden

[1] Fila sororum ense metit. Statius Theb. I. v. 633.

[2] Mors avidis pallida dentibus. Seneca Her. Fur.

[3] Avidos oris hiatus pandit. Idem Oedipo.

[4] Præcipuos annis animisque cruento ungue notat. Statius Theb. VIII. v. 380.

[5] Fruitur cœlo, bellatoremque volando campum operit. Idem ibid. v. 378.

[6] Captam tenens fert Manibus urbem. Idem Th. I. v. 633.

[7] Alcest. v. 843, wo ihn Herkules Αναιτα τον μελαμπεπλον νεκρων nennt.

[8] Eben daselbst, V. 76, 77, wo er von sich selbst sagt:

Ιερος γαρ ὁυτος των κατα χθονος θεων,
Οτου τοδ' ἐγχος κρατος ἁγνισει τριχα.

[9] Wenn anders das πτερωτος ᾠδας in der 861sten Zeile von ihm zu verstehen ist.

der Dichter nichts von einem Gerippe zu sehen: muß ich nicht hinwieder einräumen, daß sie dem ungeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechtet zu haben vermeine? Wenn aus dem, was in den poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunst gilt: wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig, wie in dem andern. Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterem Umfange, als die Gemälde der Kunst; besonders kann die Kunst, bei Personifirung eines abstrakten Begriffes, nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken, auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen seyn würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personifirten, abstrakten Begriff in die Classe handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen, und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personifirten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukömmt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzelnen Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto

unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden, falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte, oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu seyn, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbstständigen Wesen erhoben; und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern, wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen zukömmt.

Todt seyn, hat nichts Schreckliches; und in so fern Sterben nichts als der Schritt zum Todtseyn ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben, kann schrecklich werden und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führt, und den Zustand des Todes selbst mit einem und eben demselben Worte benennt. Ich weiß, daß diese Armuth oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet; aber dennoch verdient diejenige Sprache unstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmäht, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbaut. Eine solche Sprache scheint die ältere

griechiſche, die Sprache des Homer, geweſen zu ſeyn. Ein anderes iſt dem Homer Κηρ, ein anderes Θανατος: denn er würde Θανατον και Κηρα nicht ſo unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eines und eben daſſelbe bedeuten ſollten. Unter Κηρ verſteht er die Nothwendigkeit zu ſterben, die öfters traurig werden kann, einen frühzeitigen, gewaltſamen, ſchmähligen, ungelegenen Tod; unter Θανατος aber den natürlichen Tod, vor dem keine Κηρ vorhergeht, oder den Zuſtand des Todtſeyns ohne alle Rückſicht auf die vorhergegangene Κηρ. Auch die Römer machten einen Unterſchied zwiſchen Lethum und Mors.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
Et Bellona minax, facibusque armata Megæra,
Lethumque, Insidiæque, et lurida Mortis imago:

ſagt Petron. Spence meint, er ſey ſchwer zu begreifen, dieſer Unterſchied; vielleicht aber hätten ſie unter Lethum den allgemeinen Samen, oder die Quelle der Sterblichkeit verſtanden, dem ſie ſonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewieſen; unter Mors aber, die unmittelbare Urſache einer jeden beſondern Aeußerung der Sterblichkeit auf unſerer Erde. [1] Ich, meines Theils, möchte lieber glauben, daß Lethum mehr die Art des Sterbens und Mors den Tod überhaupt urſprünglich bedeuten ſollen; denn Statius ſagt: [2]

Mille modis lethi miseros Mors una fatigat.

Der Arten des Sterbens ſind unendliche: aber es iſt nur Ein

[1] Polymetis, p. 261. The Roman poets sometimes make a distinction between Lethum and Mors, which the poverty of our language will not allow us to express; and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by Lethum, that general principle or source of mortality, which they supposed to have its proper residence in hell; and by Mors, or Mortes (for they had several of them), the immediate cause of each particular instance of mortality on our earth.

[2] Thebaid. IX. v. 280

Tod. Folglich würde Lethum dem griechiſchen Κηρ, und Mors dem Θανατος eigentlich entſprochen haben, unbeſchadet, daß in der einen Sprache ſowohl, als in der andern, beide Worte mit der Zeit verwechſelt, und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indeß will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes ſtreitig zu machen verſteht. Ein ſolcher könnte ſagen: „Ich laſſe mir den Unterſchied zwiſchen Κηρ und Θανατος gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache ſelbſt einen ſchrecklichen Tod und einen nicht ſchrecklichen unterſchieden haben: warum könnte nicht auch die Kunſt ein der gleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben, und haben dürfen? Das minder ſchreckliche Bild mag der Genius, der ſich auf die umgekehrte Fackel ſtützt, mit ſeinen übrigen Attributen geweſen ſeyn; aber ſonach war dieſer Genius nur Θανατος. Wie ſteht es mit dem Bilde der Κηρ? Wenn dieſes ſchrecklich ſeyn müſſen: ſo iſt dieſes vielleicht ein Gerippe geweſen, und es bliebe uns noch immer vergönnt zu ſagen, daß die Alten den Tod, nämlich den gewaltſamen Tod, für den es unſerer Sprache an einem beſonderen Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben.“

Und allerdings iſt es wahr, daß auch die alten Künſtler die Abſtraktion des Todes von den Schreckniſſen, die vor ihm hergehen, angenommen, und dieſe unter dem beſonderen Bilde der Κηρ vorgeſtellt haben. Aber wie hätten ſie zu dieſer Vorſtellung etwas wählen können, was erſt ſpät auf den Tod folgt? Das Gerippe wäre ſo unſchicklich dazu geweſen, als möglich. Wen dieſer Schluß nicht befriedigt, der ſehe das Factum! Pauſanias hat uns zum Glück die Geſtalt aufbehalten, unter welcher die Κηρ vorgeſtellt wurde. Sie erſchien als ein Weib mit gräulichen Zähnen und mit krummen Nägeln,

gleich einem reißenden Thiere. So ſtand ſie auf eben der Liſte des Cypſelus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruhten, hinter dem Polynices, indem ihn ſein Bruder Eteokles anfällt: *Του Πολυνεικους δε οπισθεν ἐχηκεν ὀδοντας τε ἐχουσα οὐδεν ἡμερωτερους θηριου, και ὁι και των χειρων ἰσιν ἐπικαμπεις οι ονυχες· ἐπιγραμμα δε ἐπ' αὐτῃ ἐινα' φασι Κηρα.* [1] Vor dem *ἐχηκεν* ſcheint ein Subſtantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloße Chicane, wenn man zweifeln wollte, daß es ein anderes als *Γυνη* ſeyn könne. Wenigſtens kann es *Σκελετος* doch nicht ſeyn, und das iſt mir genug.

Schon ehemals hatte Herr Klotz dieſes Bild der *Κηρ* gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bei den Alten brauchen wollen, [2] und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. *Κηρ* iſt nicht der Tod, und es iſt bloße Armuth derjenigen Sprache, die es durch eine Umſchreibung, mit Zuziehung des Wortes Tod, geben muß; ein ſo verſchiedener Begriff ſollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Hr. Klotz auch den Kühnius nicht loben ſollen, daß er *Κηρ* durch Mors fatalis überſetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum, geweſen ſeyn, denn beim Suidas wird *Κηρ* durch *θανατηφορος μοιρα*, nicht durch *θανατος πεπρωμενος* erklärt.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern, an ihre Zärtlichkeit diejenigen Worte, welche unmittelbar eine

[1] Libr. V. cap. 19. p. 425. Edit. Kuh.

[2] Act. Litt. Vol. III. Parte III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcæ Cypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet *γυνη ὀδοντας κ. τ. λ.* — Verbum *Κηρα* recte explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiæ etiam alia monimenta adversari videntur.

eckle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie diesem Euphemismus zu Folge nicht gern geradezu sagten: „er ist gestorben," sondern lieber: „er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Mehreren abgegangen," [1] und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit, die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen war: so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelinderen Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bei welchem einem jeden unvermeidlich alle die eckeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen, nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes; denn auch in ihren Compositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können, als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führt; und welches Bild könnte hierzu dienlicher seyn, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

— — Nullique ea tristis imago!

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannt, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen und jetzt daher vermiedenen Wörter bei einer noch gräulicheren Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden,

[1] Gattakerus de novi Instrumenti stylo cap. XIX.

ſagen würde, daß er geſtorben ſey; eben ſo wird auch die Kunſt diejenigen Bilder, durch welche ſie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweiſen, ſondern ſie vielmehr auf Fälle verſparen, in welchen ſie hinwiederum die gefälligeren, oder wohl gar die einzig brauchbaren ſind.

Alſo: 2) da es erwieſen iſt, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da ſich gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen: was ſollen ſie denn ſeyn, dieſe Gerippe?

Ohne Umſchweif; dieſe Gerippe ſind Larvæ: und das nicht ſowohl in ſo fern, als Larva ſelbſt nichts anderes als ein Gerippe heißt, ſondern in ſo fern, als unter Larvæ eine Art abgeſchiedener Seelen verſtanden wurden.

Die gemeine Pneumatologie der Alten war dieſe. Nach den Göttern glaubten ſie ein unendliches Geſchlecht erſchaffener Geiſter, die ſie Dämones nannten. Zu dieſen Dämonen rechneten ſie auch die abgeſchiedenen Seelen der Menſchen, die ſie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders als eine zweifache Art ſeyn konnte. Abgeſchiedene Seelen guter, abgeſchiedene Seelen böſer Menſchen. Die guten wurden ruhige, ſelige Hausgötter ihrer Nachkommenſchaft, und hießen Lares. Die böſen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unſtät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchloſen ein verderbliches Schrecken, und hießen Larvæ. In der Ungewißheit, ob die abgeſchiedene Seele der erſten oder zweiten Art ſey, galt das Wort Manes. [1]

[1] Apuleius de Deo Socratis (p. 110. Edit. Bas. per Hen. Pet.). Est et secundo signatu species dæmonum, animus humanus

Und ſolche Larvæ, ſage ich, ſolche abgeſchiedene Seelen böſer Menſchen wurden als Gerippe gebildet. — Ich bin überzeugt, daß dieſe Anmerkung von Seiten der Kunſt neu iſt, und von keinem Antiquare zu Auslegung alter Denkmäler noch gebraucht worden. Man wird ſie alſo bewieſen zu ſehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug ſeyn, wenn ich mich deßfalls auf eine Gloſſe des Henr. Stephanus berufte, nach welcher in einem alten Epigramm οἱ Σκελετοὶ durch Manes zu erklären ſind. Aber was dieſe Gloſſe nur etwa dürfte vermuthen laſſen, werden folgende Worte außer Zweifel ſetzen. Nemo tam puer est, ſagt Seneca, [1] ut Cerberum timeat, et tenebras, et Larvarum habitum nudis ossibus cohærentium. Oder, wie es unſer alter ehrlicher und wirklich deutſcher Michael Herr überſetzt: „Es iſt niemants ſo kindiſch, der den Cerberus förcht, die Finſterniß und die todten Geſpenſt, da nichts dann die leidigen Bein an einander hangen.“ [2] Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelet deutlicher bezeichnen, als durch das nudis ossibus cohærens? Wie könnte man es

exutus et liber, stipendiis vitæ corpore suo adjuratis. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemurious, qui posterorum suorum curam sortitus, pacato et quieto numine domum possidet, Lar dicitur familiaris. Qui vero propter adversa vitæ merita, nullis bonis sedibus incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, cæterum noxium malis, hunc plerique Larvam perhibent. Cum vero incertum est quæ cuique sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manium deum nuncupant, et honoris gratia Dei vocabulum additum est.

[1] Epist. XXIV.

[2] Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philoſophen Seneca. Straßburg 1536, in Folio. Ein ſpäterer Ueberſetzer des Seneca, Conrad Fuchs (Frankf. 1620), giebt die Worte, et Larvarum habitum nudis ossibus cohærentium, durch „und der Todten gebeinichte Companey.“ Fein zierlich und toll!

geradezu bekräftigt wünschen, daß die Alten ihre spuckenden Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine dergleichen Anmerkung einen natürlicheren Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewährt, so ist es unstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur Ein Gerippe auf einem alten Denkmale könnte freilich der Tod seyn, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie, wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Tode kenne,

Stant Furiæ circum, variæque ex ordine Mortes:

so müsse es auch dem Künstler vergönnt seyn, verschiedene Arten des Todes jede in einen besonderen Tod auszubilden? Und wenn auch dann noch eine solche Composition verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn giebt? Ich habe oben [1] eines Steines beim Gori gedacht, auf welchem drei Gerippe zu sehen: das eine fährt auf einer Biga, mit grimmigen Thieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher, und droht ein drittes, das vorsteht, gleichfalls zu überfahren. Gori nennt diese Vorstellung den Triumph des Todes über den Tod. Worte ohne Sinn! Aber zum Glück ist dieser Stein von schlechter Arbeit und mit einer griechischscheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori erklärt ihn also für das Werk eines Gnostikers; und es ist von je her erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer nicht zu erweisen Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst, oder über ein Paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft da triumphiren zu sehen, sehe ich nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven,

[1] S. 311.

die noch in jenem Leben einer Beſchäftigung nachhängen, die ihnen hier ſo angenehm geweſen. Daß dieſes erfolge, war eine allgemein angenommene Meinung bei den Alten; und Virgil hat unter den Beiſpielen, die er davon giebt, der Liebe zu den Rennſpielen nicht vergeſſen: [1]

— — — quæ gratia currûm
Armorumque fuit vivis, quæ cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

Daher auf den Grabmälern und Urnen und Särgen, nichts häufiger, als Genien, die

— aliquas artes, antiquæ imitamina vitæ,

ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er dieſen Stein mitgetheilt, kömmt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichſam nur die Carrikatur heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, ſind auf dem Marmor Genien.

Wenn denn aber die Alten ſich die Larven, d. i. die abgeſchiedenen Seelen böſer Menſchen nicht anders als Gerippe dachten: ſo war es ja wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunſt war, den Namen Larva bekam. Larva hieß alſo auch dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gaſtmahlen mit auf der Tafel erſchien, um zu einem deſto eilfertigeren Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petrons von einem ſolchen Gerippe iſt bekannt; [2]

[1] Aeneid. VI. v. 653.

[2] Potantibus ergo, et accuratissimas nobis lautitias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebræque laxatæ in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret Trimalcio adjecit:

aber der Schluß wäre ſehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil ſich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabei ſagte, unterſcheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieſer fortſchleppen! in dieſer Geſtalt wird der Tod uns abfordern! Sondern: das müſſen wir alle werden; ſolche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat. —

Und ſo glaube ich auf alle Weiſe erwieſen zu haben, was ich zu erweiſen verſprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht bloß gegen Herr Klotzen mir dieſe Mühe genommen. Nur Herr Klotzen zurechte weiſen, dürfte den meiſten Leſern eine eben ſo leichte, als unnütze Beſchäftigung ſcheinen. Ein anderes iſt es, wenn er mit der ganzen Heerde irrt. Sodann iſt es nicht das hinterſte nachblökende Schaaf, ſondern die Heerde, die den Hirten oder den Hund in Bewegung ſetzt.

Prüfung.

Ich werfe alſo einen Blick auf beſſere Gelehrte, die, wie geſagt, an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger Theil nehmen, und fange bei dem Manne an, der Herr Klotzen alles in allem iſt: bei ſeinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus. — Was für ſchöne Seelen, die

Heu, heu, nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(Edit. Mich. Hadr. p. 115.)

jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein paar Complimente gewechselt, stracks für ihren Freund erklären! Schade nur, daß man eben so leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt. [1] „Es ist nur verdrüßlich," sagt der Graf, „daß Homer sich nicht auf die Attribute eingelassen, die man zu seiner Zeit dem Schlafe ertheilte. Wir kennen, diesen Gott zu bezeichnen, nur seine Handlung selbst, und krönen ihn mit Mahn. Diese Ideen sind neu, und die erste, welche überhaupt von geringem Nutzen ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blumen ganz unschicklich vorkommen, besonders für eine Figur, die mit dem Tode gruppiren soll." [2] Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen Geschmack des Grafen, der von dem Homer verlangen konnte, daß er seine geistigen Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffiren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese Attribute selbst gekannt, und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen beides des Schlafes und des Todes gewesen. Fürs erste erhellet aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders als ein Gerippe vorgestellt werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich, als von einer Sache, die sich von selbst versteht, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der

[1] Iliad. π. v. 681.

[2] Tableaux tirés de l'Iliade. etc.

Figur des Todes nicht wohl gruppiren möchte. Dieſe Beſorgniß konnte nur daher kommen, weil er ſich von der Aehnlichkeit beider Figuren nie etwas träumen laſſen; weil er den Schlaf als einen ſanften Genius, und den Tod als ein eckles Ungeheuer ſich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein eben ſo ſanfter Genius ſeyn könne, ſo würde er ſeinen Künſtler deſſen gewiß erinnert, und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut ſey, dieſen ähnlichen Genien ein Abzeichen zu geben, und welches wohl das ſchicklichſte ſeyn könne. Aber er kannte, fürs zweite, auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen ſollen. Es iſt ein wenig viel Unwiſſenheit, zu ſagen, daß wir dieſen Gott, außer ſeiner Handlung, nur durch die leidigen Mahnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beide dieſe Kennzeichen neu wären; aber welches denn nun die alten genuinen Kennzeichen geweſen, ſagt er nicht bloß nicht, ſondern er läugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte alſo nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlafe ſo häufig beilegen, und mit dem er, nach dem ausdrücklichen Zeugniſſe des Servius und Lutatius, auch gemalt wurde! Er wußte nichts von der umgeſtürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieſer umgeſtürzten Fackel aus dem Alterthume vorhanden ſey, welche nicht eine bloße Muthmaßung, welche die eigene ungezweifelte Ueberſchrift für den Schlaf erkläre; er hatte dieſe Figur weder beim Boiſſard, noch Gruter, noch Spanheim, noch Beger, noch Brouckhuyſen[1] gefunden, und

[1] Brouckhuyſen hat ſie, aus dem Spanheim, ſeinem Tibull einverleibt. Beger aber, welches ich oben (S. 295) mit hätte anmerken ſollen, hat das ganze Monument, von welchem dieſe einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius, in ſeinem Spicilegio Antiquitatis p. 106 bekannt gemacht. Beger gedenkt dabei ſo wenig Spanheims, als Spanheim Begers.

überall nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es haben wollte, mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi wäre; mit einem Tode, ein klein wenig artiger, als er in den deutschen Todtentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was homerisch? Was ist nicht galant, und gothisch, und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte, nicht eben verhalten, als Hudarts Uebersetzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Rathgeber des Künstlers Schuld, wenn dieser so eckel und abenteuerlich modern würde, wo er sich, in dem wahren Geiste des Alterthums, so simpel und fruchtbar, so anmuthig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reizen, an zwei so vortheilhaften Figuren, als geflügelte Genien sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Aehnliche verschieden, und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs, und Bildung, und Miene: an Farbe und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Colorits nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der eine dieser Zwillingsbrüder schwarz, der andere weiß. Ich sage, der eine und der andere, weil es aus den Worten des Pausanias nicht eigentlich erhellt, welches der schwarze, oder welches der weiße gewesen. Und ob ich es schon dem Künstler jetzt nicht verdenken würde, welcher den Tod zu dem schwarzen machen wollte, so möchte ich ihn darum doch nicht einer ganz ungezweifelten Uebereinstimmung mit dem Alterthume versichern. Nonnus wenigstens läßt den Schlaf μελανοχροον nennen, wenn sich Venus geneigt bezeigt, der weißen Pasithea so einen schwarzen Garten nicht mit Gewalt aufdringen zu wollen; [1] und es wäre leicht möglich, daß

[1] Lib. XXXIII. v. 40.

der alte Künſtler dem Tode die weiße Farbe gegeben, um auch dadurch anzudeuten, daß er der fürchterlichere Schlaf von beiden nicht ſey.

Freilich konnte Caylus aus den bekannten Ikonologiſchen Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausſchreiber heißen, ſich wenig oder gar nicht eines Beſſern unterrichten. Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa;[1] aber wie beträglich ſchmückt er ihn ſonſt aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein ſchwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius ihm geben,[2] gehört dem Traume, nicht dem Schlafe. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennt Ripa zwar die Stelle des Pauſanias, aber ohne zu jenes Bild den geringſten Gebrauch davon zu machen. Er ſchlägt deſſen ein dreifaches vor, und keines iſt ſo, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl iſt auch nur das eine, von der Erfindung des Camillo da Ferrara, ein Skelet; aber ich zweifle, ob Ripa damit ſagen wollen, daß dieſer Camillo es ſey, welcher den Tod zuerſt als ein Skelet gemalt. Ich kenne dieſen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am meiſten gebraucht haben, ſind Gyraldus und Natalis Comes.

Dem Gyraldus haben ſie den Irrthum wegen der weißen und ſchwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeſchrieben;[3] Gyraldus aber muß, anſtatt des Philoſtratus ſelbſt, nur einen Ueberſetzer deſſelben nachgeſehen haben. Denn es iſt nicht Ὕπνος, ſondern Ὄνειρος, von welchem Philoſtratus ſagt:[4] ἐν

[1] Iconolog. p. 464. Edit. Rom. 1603.

[2] Imag. Deorum p. 143. Francof. 1687.

[3] Hist. Deorum Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jenell.

[4] Iconum lib. I. 27.

ἀνειμενῳ τῳ εἰδει γεγραπται, και ἐσθητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ ἀυτου και μεθ' ἡμεραν. Es ist mir unbegreiflich, wie auch der neueste Herausgeber der Philostratischen Werke, Gottfr. Olearius, der uns doch eine fast ganz neue Uebersetzung geliefert zu haben versichert, bei diesen Worten so äußerst nachlässig seyn können. Sie lauten bei ihm auf Latein: Ipse somnus remissa pictus est facie, candidamque super nigra vestem habet, eo, ut puto, quod nox sit ipsius, et quæ diem excipiunt. Was heißt das, et quæ diem excipiunt? Sollte Olearius nicht gewußt haben, daß μεθ' ἡμεραν interdiu heiße, so wie νυκτωρ noctu? Man wird müde, könnte man zu seiner Entschuldigung sagen, die alten elenden Uebersetzungen auszumisten. So hätte er wenigstens aus einer ungeprüften Uebersetzung Niemanden entschuldigen, und Niemanden widerlegen sollen! Weil es aber darin weiter fort heißt: Cornu is (somnus) manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat: so setzt er in einer Note hinzu: Ex hoc vero Philostrati loco patet optimo jure portas illas somni dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Virgilium (Aeneid. VI. v. 562.) somni dictum intelligamus pro somnii, ut voluit Turnebus l. IV. Advers. c. 14. Allein, wie gesagt, Philostratus selbst redet nicht von den Pforten des Schlafes, Somni, sondern des Traumes, Somnii; und Ονειρος, nicht Ὑπνος, ist es auch ihm, welcher die Träume durch die wahre Pforte einläßt. Folglich ist dem Virgil noch immer nicht anders, als durch die Anmerkung des Turnebus zu helfen, wenn er durchaus in seiner Erdichtung von jenen Pforten mit dem Homer übereinstimmen soll. — Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes giebt dem Tode ein schwarzes Gewand

mit Sternen.[1] Das ſchwarze Gewand, wie wir oben geſehen,[2] iſt in dem Euripides gegründet; aber wer ihm die Sterne darauf geſetzt, weiß ich nicht. Träume contortis cruribus hat er auch, und er verſichert, daß ſie Lucian auf ſeiner Inſel des Schlafes ſo umher ſchwärmen laſſen. Aber bei dem Lucian ſind es bloß ungeſtaltete Träume, ἀμορφοι, und die krummen Beine ſind von ſeiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch dieſe krummen Beine nicht den Träumen überhaupt als allegoriſches Kennzeichen, ſondern nur gewiſſen Träumen, ſelbſt nach ihm, zukommen.

Andere mythologiſche Compilatoren nachzuſehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier möchte eine Ausnahme zu verdienen ſcheinen. Aber auch Banier ſagt von der Geſtalt des Todes ganz und gar nichts, und von der Geſtalt des Schlafes mehr als eine Unrichtigkeit.[3] Denn auch Er verkennt in jenem Gemälde beim Philoſtrat den Traum für den Schlaf, und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er ſchon aus der Stelle des Pauſanias ſchließen zu können glaubt, daß er als ein Kind, und einzig als ein Kind, vorgeſtellt worden. Er ſchreibt dabei dem Montfaucon einen groben Irrthum nach, den ſchon Winkelmann gerügt hat, und der ſeinem deutſchen Ueberſetzer ſonach wohl hätte bekannt ſeyn können.[4] Beide nämlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi in der Villa Borgheſe für alt aus, und eine neue Vaſe, die dort mit mehreren neben ihm ſteht, weil ſie Montfaucon auf einem Kupfer dazugeſetzt gefunden, ſoll ein Gefäß mit ſchlafmachendem Safte bedeuten. Dieſer

[1] Mythol. lib. III. cap. 13.

[2] S. 314.

[3] Erläut. der Götterlehre, vierter Band, S. 147 deut. Ueberſ.

[4] Vorrede zur Geſchichte der Kunſt, S. XV.

Schlaf des Algardi selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Alterthums; er mag sonst so kunstreich gearbeitet seyn, als man will. Denn seine Lage und Gebärdung ist von der Lage und Gebärdung des schlafenden Fauns im Palaste Barberino entlehnt, dessen ich oben gedacht habe. [1]

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, so wie es bei den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen, oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente, oder denselben ähnliche, sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten. [2] Aber heißt dieses, in dem Einen derselben, den Tod selbst erkennen? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von dem symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personificirten, als ein selbstständiges Wesen verehrten Begriffes, ist noch ein weiter Schritt.

Eben dieses ist vom Gori zu sagen. Gori nennt zwar noch ausdrücklicher zwei dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen, Genios Somnum et Mortem referentes; [3] aber schon dieses referentes selbst verräth ihn. Und da gar, an einem andern Orte, [4] ihm eben diese Genien Mortem et Funus designantes heißen; da er, noch anderswo, in dem einen derselben,

[1] S. 289.

[2] In notis ad Rondelii Expositionem S. T. p. 292

[3] Inscript. ant. quæ in Etruriæ Urbibus exstant, Parte III. p. XCIII

[4] L. c. p. LXXXI.

Trotz der ihm nach dem Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes, immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennt: so ist wohl unstreitig, daß er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwei geflügelten Knaben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten: so erklärte er dennoch einen solchen Knaben, der auf dem bekannten Conclamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris steht, weder für den einen, noch für den andern, sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüthe gestorben sey, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe.[1] Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitig gemacht hatte, und er den nämlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete, sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings nichts, und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwei Genien mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattin desselben oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den, nach der Meinung einiger Alten, ein jeder Mensch habe, verdient kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen, daß wenigstens die eine dieser Figuren, zu Folge der ausdrücklichen alten Ueberschrift, schlechterdings der Schlaf sey;

[1] Explic. de divers Monuments singuliers qui on rapport à la Religion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom ** p. 36.

und eben gerathe ich glücklicher Weise auf eine Stelle unſeres Winkelmanns, in der er die Unwiſſenheit dieſes Franzoſen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein, ſchreibt Winkelmann,[1] daß ein anderer Franzos, Martin, ein Menſch, welcher ſich erkühnen können, zu ſagen, Grotius habe die Siebenzig Dollmetſcher nicht verſtanden, entſcheidend und kühn vorgiebt, die beiden Genien an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem ſie in dieſer Bedeutung mit der alten Ueberſchrift des Schlafes und des Todes ſtehen, iſt öffentlich in dem Hofe des Palaſtes Albani aufgeſtellt.“ Ich hätte mich dieſer Stelle oben (S. 280.) erinnern ſollen, denn Winkelmann meint hier eben denſelben Marmor, den ich dort aus ſeinem Verſuche über die Allegorie anführe. Was dort ſo deutlich nicht ausgedrückt war, iſt es hier um ſo viel mehr: nicht bloß der eine Genius, ſondern auch der andere, werden auf dieſem Albaniſchen Monumente durch die wörtliche alte Ueberſchrift für das erklärt, was ſie ſind: für Schlaf und Tod. — Wie ſehr wünſchte ich, durch Mittheilung deſſelben das Siegel auf dieſe Unterſuchung drücken zu können!

Noch ein Wort von Spencen, und ich ſchließe. Spence, der uns unter allen am poſitivſten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will, Spence iſt der Meinung, daß die Bilder, welche bei den Alten von dem Tode gewöhnlich geweſen, nicht wohl anders als ſchrecklich und gräßlich ſeyn können, weil die Alten überhaupt weit finſtrere und traurigere Begriffe von ſeiner Beſchaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beiwohnen könnten.[2]

Gleichwohl iſt es gewiß, daß diejenige Religion, welche

[1] Vorrede zur Geſchichte der Kunſt, S. XVI.

[2] Polymetis p. 262.

dem Menſchen zuerſt entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde ſey, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweiſe gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung ſchlechterdings in keines Menſchen Gedanken kommen, der nur ſeine Vernunft brauchte.

Von dieſer Seite wäre es alſo zwar vermuthlich unſere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Gränzen der Kunſt verdrungen hätte! Da jedoch eben dieſelbe Religion uns nicht jene ſchreckliche Wahrheit zu unſerer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch ſie uns verſichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als ſanft und erquickend ſeyn könne: ſo ſehe ich nicht, was unſere Künſtler abhalten ſollte, das ſcheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und ſich wiederum in den Beſitz jenes beſſern Bildes zu ſetzen. Die Schrift redet ſelbſt von einem Engel des Todes; und welcher Künſtler ſollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverſtandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es iſt ein Beweis für die wahre, für die richtig verſtandene wahre Religion, wenn ſie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

Briefe, antiquarischen Inhalts.

Αγωνισμα μαλλον ἐς το παραχρημα ἀκουειν ἡ κτημα ἐς ἀει —

Erster Theil.

1768.

Vorbericht.

Diese Briefe waren Anfangs nur bestimmt, einem wöchentlichen Blatte einverleibt zu werden. Denn man glaubte, daß ihr Inhalt keine andere, als eine beiläufige Lesung verdiene. Aber es wurden ihrer für diese Bestimmung zu viel; und da die Folge den Inhalt selbst wichtiger zu machen schien, als es bloße Zänkereien über mißverstandene Meinungen dem Publicum zu seyn pflegen: so ward geurtheilt, daß sie als ein eigenes Buch schon mit unterlaufen dürften.

Die Ausschweifungen, welche der Verfasser mit seiner Rechtfertigung verbunden, werden wenigstens zeigen, daß er nicht erst seit gestern mit den Gegenständen derselben bekannt ist. In der Fortsetzung, welche der Titel verspricht, hofft er noch mehr einzelne Anmerkungen los zu werden, von denen es immer gut seyn wird, daß sie einmal gemacht worden.

Wem ſie allzu klein, allzu unerheblich vorkommen ſollten, für den, dünkt ihn, iſt wohl das ganze Fach nicht, in welches ſie gehören.

Noch erwartet man vielleicht, daß er ſich über den Ton erkläre, den er in dieſen Briefen genommen. — Vide quam sim antiquorum hominum! antwortete Cicero dem lauen Atticus, der ihm vorwarf, daß er ſich über etwas wärmer, rauher und bitterer ausgedrückt habe, als man von ſeinen Sitten erwarten können.

Der ſchleichende, ſüße Complimentirton ſchickte ſich weder zu dem Vorwurfe, noch zu der Einkleidung. Auch liebt ihn der Verfaſſer überhaupt nicht, der mehr das Lob der Beſcheidenheit, als der Höflichkeit ſucht. Die Beſcheidenheit richtet ſich genau nach dem Verdienſte, das ſie vor ſich hat; ſie giebt jedem, was jedem gebührt. Aber die ſchlaue Höflichkeit giebt allen alles, um von allen alles wieder zu erhalten.

Die Alten kannten das Ding nicht, was wir Höflichkeit nennen. Ihre Urbanität war von ihr eben ſo weit, als von der Grobheit entfernt.

Der Neidiſche, der Hämiſche, der Rangſüchtige, der Verbeßer iſt der wahre Grobe; er mag ſich noch ſo höflich ausdrücken.

Doch es ſey, daß jene gothiſche Höflichkeit eine unentbehrliche Tugend des heutigen Umganges iſt. Soll ſie darum unſere Schriften eben ſo ſchaal und falſch machen, als unſern Umgang? —

Erſter Brief.

Mein Herr,

Wenn es Ihnen gleichviel iſt, ob Sie den Platz, den Sie in Ihren Blättern gelehrten Sachen beſtimmen, mit einer

guten Kritik, oder mit der Widerlegung einer verunglückten füllen, so haben Sie die Güte, Folgendes einzurücken.

Herr Klotz soll mich eines unverzeihlichen Fehlers in seinem Buche von den alten geschnittenen Steinen überwiesen haben. Das hat ein Recensent dieses Buches [1] für nöthig gehalten, mit anzumerken.

Mich eines Fehlers? das kann sehr leicht seyn. Aber eines unverzeihlichen? das sollte mir Leid thun. Zwar nicht sowohl meinetwegen, der ich ihn begangen hätte, als derentwegen, die ihn mir nicht verzeihen wollten.

Denn es wäre ja doch nur ein Fehler. Fehler schließen Vorsatz und Tücke aus; und daher müssen alle Fehler allen zu verzeihen seyn.

Doch, gewisse Recensenten haben ihre eigene Sprache. Unverzeihlich heißt bei ihnen alles, worüber sie sich nicht enthalten können, die Zähne zu fletschen.

Wenn es weiter nichts ist! — Aber dem ungeachtet: worin besteht er denn nun, dieser unverzeihliche Fehler?

Herr Klotz schreibt: „Wie hat es einem unsrer besten Kunstrichter (dem Verfasser des Laokoon) einfallen können, zu sagen, daß man sogar vieler Gemälde nicht erwähnt finde, die die alten Maler aus dem Homer gezogen hätten, und daß es nicht der alten Artisten Geschmack gewesen zu seyn scheine, Handlungen aus diesem Dichter zu malen? Die Homerischen Gedichte waren ja gleichsam das Lehrbuch der alten Künstler, und sie borgten ihm ihre Gegenstände am liebsten ab. Erinnerte sich Hr. Lessing nicht an das große Homerische Gemälde des Polygnotus, welches zu unsern Tagen gleichsam wieder neu geschaffen worden ist? Unter denen vom Philostratus beschriebenen Gemälden sind drei Homerische, und die

[1] Beitrag zum Reichspostreuter St. 84.

vom Plinius kurz angezeigten kann jeder leicht finden. Unter den Herculaniſchen Gemälden iſt eines, welches den Ulyſſes vorſtellt, der zur Penelope kömmt. Von halb erhabnen Werken will ich nur die merkwürdigſten anführen u. ſ. w.“

Ich könnte zu dem Recenſenten ſagen: Hier ſehe ich bloß, daß Herr Klotz nicht meiner Meinung iſt, daß ihn meine Meinung befremdet; aber er ſagt nichts von Fehler, noch weniger von einem unverzeihlichen Fehler.

Doch der Recenſent könnte antworten: Was Herr Klotz keinen unverzeihlichen Fehler nennt, das beſchreibt er doch als einen ſolchen; ich habe alſo dem Kinde nur ſeinen rechten Namen gegeben.

Der Recenſent hätte faſt Recht. Ich muß mich alſo nicht an ihn, ſondern an den Herrn Klotz ſelbſt wenden. Und was kann ich dieſem antworten?

Nur das: daß er mich nicht verſtanden hat; daß er mich etwas ſagen läßt, woran ich nicht gedacht habe.

Herr Klotz beliebe zu überlegen, daß es zwei ganz verſchiedene Dinge ſind, Gegenſtände malen, die Homer behandelt hat, und dieſe Gegenſtände ſo malen, wie ſie Homer behandelt hat. Es iſt meine Schuld nicht, wenn er dieſen Unterſchied nicht begreift, wenn er ihn in meinem Laokoon nicht gefunden hat. Alles bezieht ſich darauf.

Daß die alten Artiſten ſehr gern Perſonen und Handlungen aus der Trojaniſchen Epoche gemalt haben, das weiß ich, und wer weiß es nicht? Will man alle ſolche Gemälde Homeriſche Gemälde nennen, weil Homer die vornehmſte Quelle der Begebenheiten dieſer Epoche iſt: meinetwegen. Aber was haben die Homeriſchen Gemälde in dieſem Verſtande mit denen zu thun, von welchen ich rede; mit denen, dergleichen der Graf von Caylus den neuern Künſtlern vorgeſchlagen hat?

Die Beiſpiele, welche Herr Klotz mir vorhält, ſind mir alle ſo bekannt geweſen, daß ich mich würde geſchämt haben, ſie Herrn Klotzen vorzuhalten. Ich würde mich geſchämt haben, zu verſtehen zu geben, Herr Klotz habe ſie entweder gar nicht, oder doch nicht ſo gut gekannt, daß ſie ihm da beifallen können, wo ſie ihm ſo nützlich geweſen wären.

Was das ſonderbarſte iſt, ich habe dieſe Beiſpiele faſt alle ſelbſt angeführt, und an dem nämlichen Orte meines Laokoon angeführt, den Herr Klotz beſtreitet. Er hätte ſie aus meiner eigenen Anführung lernen können, wenn er ſie nicht ſchon gewußt hätte. Und gleichwohl — ich denke, das heißt, mit dem Sprüchworte zu reden, einen mit ſeinem eigenen Fette beträufeln wollen.

Ich ſage, daß ich ſie faſt alle ſelbſt angeführt habe, und füge hinzu: außer ihnen noch weit mehrere; indem ich nämlich meine Leſer auf den Fabricius [1] verwieſen. Denn ich mache nicht gern zehn Allegata, wo ich mit einem davon kommen kann.

Folglich, habe ich dieſe Beiſpiele und noch weit mehrere ihrer Art gekannt, ſo iſt es ja wohl deutlich, daß, wenn ich dem ungeachtet geſagt, „es ſcheine nicht der Geſchmack der alten Artiſten geweſen zu ſeyn, Handlungen aus dem Homer zu malen," ich ganz etwas anderes damit muß gemeint haben, als das, was dieſe Beiſpiele widerlegen.

Ich habe damit gemeint, und meine es noch, daß ſo ſehr die alten Artiſten den Homer auch genutzt, ſie ihn doch nicht auf die Weiſe genutzt haben, wie Caylus will, daß ihn unſere Artiſten nutzen ſollen. Caylus will, ſie ſollen nicht allein Handlungen aus dem Homer malen, ſondern ſie ſollen ſie auch

[1] Bibl. Graec. Lib. II. c. VI. p. 345.

vollkommen so malen, wie sie ihnen Homer vormalt; sie sollen nicht sowohl eben die Gegenstände malen, welche Homer malt, als vielmehr das Gemälde selbst nachmalen, welches Homer von diesen Gegenständen macht; mit Beibehaltung der Ordonnanz des Dichters, mit Beibehaltung aller von ihm angezeigten Localumstände u. s. w.

Das, sage ich, scheinen die alten Artisten nicht gethan zu haben, so viel oder so wenig Homerische Gegenstände sie auch sonst mögen gemalt haben. Ihre Gemälde waren Homerische Gemälde, weil sie den Stoff dazu aus dem Homer entlehnten, den sie nach den Bedürfnissen ihrer eignen Kunst, nicht nach dem Beispiele einer fremden, behandelten; aber es waren keine Gemälde zum Homer.

Hingegen die Gemälde, welche Caylus vorschlägt, sind mehr Gemalde zum Homer, als Homerische Gemälde, als Gemälde in dem Geiste des Homers und so angegeben, wie sie Homer selbst würde ausgeführt haben, wenn er anstatt Worten, mit dem Pinsel gemalt hätte.

Deutlicher kann ich mich nicht erklären. Wer das nicht begreift, für den ist der Laokoon nicht geschrieben. Wer es aber für falsch hält, dessen Widerlegung soll mir willkommen seyn; nur, sieht man wohl, muß sie von einer andern Art seyn, als die Klotzische.

Herr Klotz hat in seinem Buche mir viermal die Ehre erwiesen, mich anzuführen, um mich viermal eines Bessern zu belehren. Ich wollte nicht gern, daß ein Mensch in der Welt wäre, der sich lieber belehren ließe, als ich. Aber —

So viel ist gewiß, er streitet alle viermal nicht mit mir, sondern ich weiß selbst nicht mit wem. Mit einem, dem er meinen Namen giebt, den er zu einem großen Ignoranten und zugleich zu einem unsrer besten Kunstrichter macht.

Wahrhaftig, ich kenne mich zu gut, als daß ich mich für das eine oder für das andere halten sollte.

Zweiter Brief.

Sie meinen, es lohne sich allerdings der Mühe, auch von den übrigen Bestreitungen des Herrn Klotz ein Wort zu sagen, weil sie gar zu sonderbar sind, und Klotz ein gar zu berühmter Name geworden. Es sey so, wie Sie meinen!

Aber ich muß bei der ersten wieder anfangen. Herr Klotz fragt: „Erinnerte sich Lessing nicht an das große Homerische Gemälde des Polygnotus?"

In der Lesche zu Delphi waren zwei große Gemälde des Polygnotus. Welches meint Herr Klotz? das im Hereintreten rechter oder linker Hand? Nach seinem Allegate [1] muß er das erstere meinen, welches die Zerstörung von Troja und die Rückkehr der Griechen vorstellte. Beide Vorwürfe liegen außer dem Plane des Homer; von beiden hat er nur einzelne Züge in die Odyssee einstreuen können. Aber die Griechen besaßen eine Menge andere Dichter, welche diese Vorwürfe ausdrücklich behandelt hatten; und diesen, nicht dem Homer, ist Polygnotus in seinem Gemälde gefolgt; einem Lescheus, einem Stesichorus. Wie kann es also Herr Klotz ein Homerisches Gemälde nennen?

Doch er mag das zweite linker Hand gemeint haben, welches den opfernden Ulysses im Reiche der Schatten vorstellte. Das ist zwar der Stoff eines ganzen Buches der Odyssee; aber dennoch ist es klar, daß Polygnotus auch in Anordnung dieses Gemäldes nicht sowohl der Odyssee, als vielleicht den Gedichten Mynias und Nosti gefolgt ist. Denn er hat weder die Homerische Scene angenommen, noch sich mit den vom Homer

[1] Pausanias Lib. X. p. 859.

eingeführten Personen begnügt. Folglich müßte auch dieses kein Homerisches Gemälde heißen; und ich könnte antworten, es wäre besser gewesen, Herr Klotz hätte sich gewisser Dinge gar nicht erinnert, als falsch.

In beiden Gemälden hat Polygnotus sich bald an diesen, bald an jenen Dichter und Geschichtschreiber gehalten, ohne sich ein Gewissen zu machen, auch Dinge von seiner eigenen Erfindung mit einzumischen. Eine Freiheit, deren sich auch andere alte Artisten bedienten, wenn sie Vorstellungen aus der Trojanischen Epoche wählten!

Zwar habe ich schon gesagt, daß Herr Klotz diese Vorstellungen alle meinetwegen immerhin Homerische Vorstellungen und Gemälde nennen mag. Aber noch einmal: was haben diese Gemälde, welche ihm Homerische zu nennen beliebt, weil ihre Vorwürfe aus eben der Geschichte genommen sind, aus welcher Homer die seinigen gewählt hatte, mit den Homerischen Gemälden zu thun, wie sie Caylus haben will?

Ich dünke mich über den Gebrauch, den die alten Artisten von dem Homer machten, verständlichere Dinge gesagt zu haben, als irgend ein Schriftsteller über diese Materie. Ich habe mich nicht mit den schwanken, nichts lehrenden Ausdrücken von Erhitzung der Einbildungskraft, von Begeisterung, begnügt: ich habe in Beispielen gezeigt, was für malerische Bemerkungen die alten Artisten schon in dem Homer gemacht fanden, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen.[1] Ich habe mich nicht begnügt, sie bloß darum zu loben, daß sie ihre Vorwürfe aus ihm entlehnten: — welcher Stümper kann das nicht? — ich habe an Beispielen gewiesen, wie sie es anfingen, in den nämlichen Vorwürfen mit ihm zu wetteifern, und mit ihm zu dem nämlichen Ziele der Täuschung auf einem ganz

[1] Laokoon S. 227—231. (Bd. VI. S. 164—166.)

verſchiedenen Wege zu gelangen; [1] auf einem Wege, von dem ſich Caylus nichts träumen laſſen. —

Nothwehr entſchuldigt Selbſtlob. —

Dritter Brief.

Ich komme alſo zu der zweiten Beſtreitung des Herrn Klotz. Er fährt fort: „auch die Einwürfe, welche Herr Leſſing von der Schwierigkeit hernimmt, die Homeriſchen Fabeln zu malen, ſind leicht zu heben, obgleich dieſe Widerlegung deutlicher durch den Pinſel ſelbſt, als durch meine Feder werden würde.“

Ich glaube es ſehr gern, daß Herr Klotz vieles ungemein leicht findet, was ich für ungemein ſchwer halte. Dieſes kömmt von der Verſchiedenheit, entweder unſerer beiderſeitigen Kräfte, oder unſers beiderſeitigen Zutrauens auf uns ſelbſt. Doch das iſt hier nicht die Sache.

Meine Einwürfe, von der Schwierigkeit hergenommen, die Homeriſchen Fabeln zu malen: was betreffen ſie? Die Homeriſchen Fabeln überhaupt, oder nur einige derſelben? Dieſe und jene einzeln genommen, oder alle zuſammen in ihrer unzertrennlichen Folge bei dem Dichter?

Caylus ſchlug nicht bloß den neuern Artiſten vor, ihren Stoff fleißiger aus dem Homer, mit Beibehaltung der dichteriſchen Umſtände, zu entlehnen; er wünſchte den ganzen Homer ſo gemalt zu wiſſen; wünſchte, daß ein mächtiger Prinz eigene Gallerien dazu bauen wollte. [2]

Das hätte er immer wünſchen können! Weil er ſich aber dabei einbildete, daß eine ſolche zuſammenhängende Reihe von Gemälden ein wirkliches Heldengedicht in Gemälden ſeyn würde;

[1] Laokoon S. 219—223. (Bd. VI. S. 158—161.)

[2] Tableaux tirés de l'Iliade. Avert. p. 26. 27.

daß sich der ganze malerische Geist des Dichters darin zeigen müsse; daß sie, statt des Probiersteins, zur Schätzung, in welchem Verhältnisse ein epischer Dichter vor dem andern das malerische Talent besitze, dienen könne: so glaubte ich einige Einwendungen dagegen machen zu dürfen.

Fürs erste wendete ich ein: [1] daß Homer eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeite, sichtbare und unsichtbare; daß aber die Malerei diesen Unterschied nicht angeben könne, daß bei ihr alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar sey; daß folglich — wenn in den Gemälden des Cayus das Sichtbare mit dem Unsichtbaren, ohne unterscheidende Abänderung mit einander wechsle, ohne eigenthümliche Merkmale sich mit einander vermische — nothwendig sowohl die ganze Reihe, als auch manches einzelne Stück, dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden müsse.

Was antwortet Herr Klotz auf diese Schwierigkeit? Wie schon angeführt: — daß sie leicht zu heben sey. — Wahrhaftig? Aber wie denn? Darüber hat Herr Klotz nicht Zeit, sich einzulassen; genug, daß meine Widerlegung deutlicher durch den Pinsel selbst, als durch seine Feder werden würde. —

Ewig Schade, daß Herr Klotz den Pinsel nicht führt! Er würde ihn ohne Zweifel eben so meisterhaft führen, als die Feder. Oder vielmehr noch unendlich meisterhafter. Denn das geringste wäre, daß er Unmöglichkeiten damit möglich machte!

Bis er ihn führen lernt, bitte ich indeß seine Feder, mich in die Schule zu nehmen. Seine fertige Feder sey so gütig, und belehre mich — (wenn sie es schon nicht ganz deutlich kann; ich bin auch mit einer halbdeutlichen Belehrung zufrieden) — und belehre mich nur einigermaßen, wie man es einem

[1] Laokoon XII.

Gemälde anſehen kann, daß das, was man darin ſieht, nicht zu ſehen ſeyn ſollte; — und belehre mich, was für Mittel ungefähr der Pinſel brauchen könnte, um gewiſſe Perſonen in einem Gemälde mit ſehenden Augen ſo blind, oder mit blinden Augen ſo ſehend zu malen, daß ſie von zwei oder mehrern Gegenſtänden, die ſie alle gleich nahe, gleich deutlich vor oder neben ſich haben, die einen zu ſehen und die andern nicht zu ſehen ſcheinen können. Sie belehre mich; nur beliebe ſie unter dieſe Mittel keine Wolken zu rechnen, von welchen ich das Unmaleriſche erwieſen habe.

Sie wird mehr zu belehren bekommen. Denn zweitens wendete ich ein: daß, durch die Aufhebung des Unſichtbaren in den Homeriſchen Handlungen, zugleich alle die charakteriſtiſchen Züge verloren gehen müßten, durch welche ſich bei dem Dichter die Götter über die Menſchen auszeichnen.

Auch dieſes iſt leicht zu beantworten? Und am beſten mit dem Pinſel? — Abermals Schade, daß Herr Klotz den Pinſel nicht führt; ſchweigend würde er ihn ergreifen, mit der Palette vor die Leinwand treten, und ſpielend meine Widerlegung dahin croquiren. Doch meine ganze Einbildungskraft iſt zu ſeinen Dienſten; er ſetze ſeine Feder dafür an; ich will mich bemühen, in den Beſchreibungen derſelben zu finden, was mir, leider, keine Gemälde von ihm zeigen können. — Indeß ſinne ich bei mir ſelbſt nach, welche Dimenſion ſeine Feder den Homeriſchen Göttern auf der Leinwand anweiſen wird; ſinne nach, welches das Verhältniß ſeyn dürfte, das ſie dem Steine, mit dem Minerva den Mars zu Boden wirft, zur Statur der Göttin, oder der Statur zu dieſem Steine, beſtimmen wird, damit unſer Erſtaunen zwar erregt, gleichwohl aber über keine anſcheinende Unmöglichkeit erregt werde; ſinne nach, in welcher Größe ſie entſcheiden wird, daß der zu Boden geworfne

Mars da liegen soll, um die Homerische Größe zu haben, und dennoch gegen die übrigen Ausbildungen der Scene nicht ungeheuer und brobdingnakisch zu erscheinen; sinne nach — Nein; ich würde mich zu Schanden sinnen; ich muß lediglich abwarten, was das Orakel unter den Federn mir darüber zu offenbaren belieben wird.

Drittens wende ich ein: daß die Gemälde, an welchen Homer am reichsten, in welchen Homer am meisten Homer sey, progressive Gemälde wären; die eigentliche Malerei aber auf das Progressive keinen Anspruch machen könne.

Ich Dummkopf, der ich noch jetzt diese Einwendung für unwidersprechlich halte, bloß weil sie auf das Wesen der verschiedenen Künste gegründet ist! Herr Klotz muß über mich lachen; und wenn Herr Klotz vollends den Pinsel führte! — Nichts würde ihm leichter seyn, als den Pandarus, von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeils, in jedem Augenblicke, auf einem und eben demselben Gemälde darzustellen. [1] — Seiner Feder dürfte es freilich schwerer werden, mich zu belehren, wie und wodurch dem Pinsel dieses Wunder gelingen müsse. Doch er versuch es nur; am Ende ist seiner Feder nichts zu schwer; ich kenne keine Feder, die alles so leicht, so deutlich zu machen weiß! —

Vierter Brief.

Sie haben Recht: mein voriger Brief fiel in das Höhnische. — Glauben Sie, daß es so leicht ist, sich gegen einen stolzen und kahlen Entscheider des höhnischen Tones zu enthalten?

Aber Sie urtheilen: daß ich zur Unzeit höhne; daß Herr

[1] Laokoon XV.

Klotz unmöglich diese Einwendungen gegen die Homerischen Gemälde, könne gemeint haben.

Und gleichwohl habe ich keine andere jemals gemacht.

Ja auch diese — merken Sie das wohl — habe ich keineswegs gegen die Ausführung der vom Caylus vorgeschlagnen, oder in seinem Geiste vorzuschlagenden, Homerischen Gemälde gemacht; habe ich keineswegs in der Meinung gemacht, daß diese Ausführung nothwendig mißlingen müsse.

Wenn dem Maler nicht jeder Gebrauch willkürlicher Zeichen untersagt ist; wenn er mit Recht von uns verlangen kann, daß wir ihm gewisse Voraussetzungen erlauben, gewisse Dinge ihm zu Gefallen annehmen, andere ihm zu Gefallen vergessen: warum sollte er nicht, wenn er sonst ein braver Meister ist, aus jenen Entwürfen zu Homerischen Gemälden sehr schätzbare Kunstwerke darstellen können?

Ich wüßte nicht, wo ich meinen Verstand müßte gehabt haben, wenn ich dieses jemals geläugnet hätte.

Meine Einwendungen sollten lediglich die Folgerungen entkräften oder einschränken, welche Caylus aus dem Malbaren der Dichter, aus ihrer größern oder geringern Schicklichkeit, in materielle Gemälde gebracht zu werden, wider einige dieser Dichter, zum Nachtheile der Dichtkunst selbst, macht.

Fünfter Brief.

Sie bestehen darauf, daß Herr Klotz diese Einwendungen nicht könne gemeint haben; das Beispiel, worauf er sich beziehe, zeige es deutlich.

Gut, daß Sie auf dieses Beispiel kommen. Lassen Sie uns den Mann hören.

„Nur Ein Beispiel, sagt Herr Klotz, anzuführen: so verwirft Lessing des Grafen Caylus Vorschlag, die Bewunderung

der Trojaniſchen Greiſe über Helenens Schönheit, aus dem dritten Buche der Iliade, zu malen. Er nennt dieſe Epiſode einen eckeln Gegenſtand. Ich frage hier alle, welche die von Rubens gemalte Suſanna, nebſt den beiden verliebten Alten geſehen, ob ihnen dieſer Anblick eckelhaft geweſen, und widrige Empfindungen in ihrer Seele erzeugt habe. Kann man denn keinen alten Mann vorſtellen, ohne ihm dürre Beine, einen kahlen Kopf, und ein eingefallenes Geſicht zu geben? Malt der Künſtler einen ſolchen Greis verliebt, ſo iſt das lächerliche Bild fertig. Aber Balthaſar Denner und Bartholomäus van der Helſt belehren uns, daß auch der Kopf eines alten Mannes gefallen könne. Ueberhaupt iſt das, was Herr Leſſing von den jugendlichen Begierden und Caylus von gierigen Blicken ſagt, eine Idee, die ſie dem Homer aufdringen. Ich finde keine Spur davon bei dem Griechen, und der alte Künſtler würde ſie ohne Zweifel auch nicht gefunden haben."

Vortrefflich! Wenn einem Unwahrheiten andichten, und dieſen angedichteten Unwahrheiten die aller trivialſten Dinge entgegen ſetzen, einen widerlegen heißt: ſo verſteht ſich in der Welt niemand beſſer auf das Widerlegen, als Herr Klotz.

Es iſt nicht wahr, daß ich jenen Vorſchlag des Grafen Caylus verworfen habe.

Es iſt nicht wahr, daß ich dieſe Epiſode einen eckeln Gegenſtand genannt habe.

Es iſt nicht wahr, daß ich dem Homer die Idee von jugendlichen Begierden aufgedrungen habe.

Nur drei Unwahrheiten in einer Stelle, die groß genug wäre, ſieben zu enthalten: das iſt bei alle dem doch nicht viel! Laſſen Sie uns eine nach der andern vornehmen.

Es iſt nicht wahr, daß ich jenen Vorſchlag des Grafen

Caylus verworfen habe. Denn verwirft man einen Vorſchlag, wenn man bloß einige zugleich mit vorgeſchlagene Mittel dieſen Vorſchlag auszuführen verwirft? Wo habe ich geſagt, daß der Eindruck, den die Schönheit der Helena auf die trojaniſchen Greiſe machte, gar nicht gemalt werden könne oder müſſe? Ich habe bloß gemißbilligt, daß Caylus in einem ſolchen Gemälde der Helena noch ihren Schleier laſſen, und uns ihre ganze Schönheit einzig und allein in den Wirkungen auf die ſie betrachtenden Greiſe zeigen will. Ja auch ſo hab ich nicht geläugnet, daß ein guter Meiſter noch immer ein ſchätzbares Stück daraus machen könne. Ich habe nur behauptet, daß dieſes Stück nicht der Triumph der Schönheit ſeyn würde, ſo wie ihn Zeuxis in der Stelle des Homers erkannte. Ich habe nur behauptet, daß dieſes Stück ſich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabenſten Poeſie verhalten würde; weil wir dort erſt aus Zeichen errathen müßten, was wir hier unmittelbar fühlen. Ich habe nur durch dieſes Beiſpiel zeigen wollen, welcher Unterſchied es ſey, in dem Geiſte des Homer malen und den Homer malen. Der Artiſt des Caylus hätte den Homer gemalt, aber Zeuxis malte in dem Geiſte des Homer. Jener wäre knechtiſch innerhalb den Schranken geblieben, welche dem Dichter das Weſen ſeiner Kunſt hier ſetzt, anſtatt daß Zeuxis dieſe Schranken nicht für ſeine Schranken erkannte, und indem er den höchſten Ausdruck der Dichtkunſt nicht bloß nachahmte, ſondern in den höchſten Ausdruck ſeiner Kunſt verwandelte, eben durch dieſe Verwandlung in dem höheren Verſtande Homeriſch ward. — Habe ich daran Recht, oder Unrecht? Es entſcheide, wer da will: aber er verſtehe mich nur erſt. Ich will nichts außerordentliches geſagt haben: aber er laſſe mich nur auch nichts abgeſchmacktes ſagen. — Doch weiter. —

Es ist nicht wahr, daß ich diese Episode einen eckeln Gegenstand genannt habe. Nicht diese Episode, sondern die Art des Ausdruckes, mit der Caylus sie gemalt wissen wollen, habe ich eckel genannt. Caylus will, daß sich der Artist bestreben soll, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern der kalten Greise empfinden zu lassen. Hierwider, nicht wider den Homer, habe ich gesagt, daß ein gieriger Blick auch das ehrwürdigste Gesicht lächerlich mache, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrathe, so gar ein eckler Gegenstand sey. Ist er das nicht? Ich denke noch, daß er es ist; Herr Klotz mag mir von einer Susanna des Rubens schwatzen, was er will, die weder ich noch er gesehen haben. Aber ich habe mehr Susannen gesehen; auch selbst eine vom Rubens in der Gallerie zu Sans-Souci; und selten habe ich mich enthalten können, bei Erblickung der verliebten Greise bei mir auszurufen: o über die alten Böcke! Was war dieser Ausruf, als Eckel? Ich weiß es, die Kunst kann diesen Eckel mindern; sie kann durch Nebenschönheiten ihn fast unmerklich machen; aber ist ein Ingredienz deßwegen gar nicht in einer Mischung, weil es nicht vorschmeckt? Nicht die dürren Beine, nicht der kahle Kopf, nicht das eingefallene Gesicht machen den verliebten Alten zu einem eckeln Gegenstande; sondern die Liebe selbst. Man gebe ihm alle Schönheiten, die mit seinem Alter bestehen können; aber man male ihn verliebt, man lasse ihn jugendliche Begierden verrathen, und er ist eckel, Trotz jenen Schönheiten allen.

Das sage ich von den trojanischen Greisen des Caylus; aber wo habe ich es von den Greisen des Homer gesagt? Wo habe ich diesen jugendliche Begierden aufgedrungen? — Und das ist die dritte Unwahrheit, welche Hr. Klotz sich auf meine

Rechnung erlaubt. Vielmehr habe ich ausdrücklich gesagt, [1] „den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf (nämlich des Lächerlichen und Ekelhaften) nicht zu machen, denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden."

Nun sagen Sie mir, mein Freund, was ich von dem Herrn Klotz denken soll? was er darunter suchen mag, daß ihm gerade mein Name gut genug ist, unter demselben sich einen Strohmann aufzustellen, an dem er seine Fechterstreiche zeigen könne? warum gerade ich der Blödsinnige seyn muß, dem er Dinge vordocirt, die das Auge von selbst lernt, die zu begreifen schlechterdings nicht mehr Menschenverstand erfordert wird, als um von eins bis auf drei zu zählen? „Kann „man denn keinen alten Mann vorstellen, ohne ihm dürre „Beine, einen kahlen Kopf und ein eingefallenes Gesicht zu „geben?" Welch eine Frage! und in welchem Tone gethan! und in welchem Tone sich selbst beantwortet! „Aber Balthasar „Denner und Bartholomäus van der Helst belehren uns, daß „auch der Kopf eines alten Mannes gefallen könne." Also bis auf Balthasar Dennern, bis auf Bartholomäus van der Helst wußte das in der Welt niemand? Und wen es nicht dieser Balthasar und dieser Bartholomäus gelehrt hat, der weiß es noch nicht? Ich bin wirklich so eitel und glaube, daß ich es auch ohne diese Meister wissen würde; ja ohne alle Meister in der Welt.

Sechster Brief.

Sie entschuldigen den Herrn Klotz: er habe zu seinem Buche so vieles nachschlagen müssen, daß es kein Wunder sey,

[1] Laokoon S. 221. (Bd. VI. S. 159.)

wenn er nicht alles auf das genaueste behalten; mein Laokoon sey auch das Werk nicht, das er verbunden gewesen, so eigentlich zu studiren; indeß zeigten seine Einwürfe selbst, daß er es zu lesen gewürdigt; er habe es auch anderwärts mit Lobsprüchen überhäuft.

So würde ich ihn gern selbst entschuldigen, wenn er nicht in mehreren Stücken eine allzuausdrückliche Geflissenheit verriethe, seine Leser wider mich einzunehmen.

In diesem Lichte sollen Sie sogleich auch seine übrigen Bestreitungen erblicken, die ich in diesem Briefe zusammen fassen will.

An einem Orte schreibt Herr Klotz: [1] „Ich gebe es Herr Lessingen gern zu, daß wenn Dichter und Künstler die Gegenstände, welche sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspuncte betrachten müssen, ihre Nachahmungen oft in vielen Stücken übereinstimmen können, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beiferung gewesen. Aber ich möchte diesen Satz nicht allzu sehr ausgedehnt haben.“ Bin ich's, der ihn allzu sehr ausgedehnt hat? Wozu mein Name hier, wenn er dieses nicht zu verstehen geben will? Der Satz enthält eine Bemerkung, die ich wahrlich nicht zuerst gemacht habe, und auf die ich mich im Laokoon bloß gegen Spencen bezog, der das Gegentheil viel zu weit ausdehnt.

Doch ich will meinen Namen hier gar nicht gesehen haben. Auch in der Anmerkung will ich ihn nicht gefunden haben, [2] wo Herr Klotz sagt, daß er sich einer Münze des Antoninus Pius gegen mich angenommen. Ich habe nie diese Münze, sondern bloß die Erklärung bestritten, welche Addison von

[1] S. 170.

[2] S. 202.

einer Zeile des Juvenals aus ihr herholen wollen; und habe sie bestritten, nicht um meine Erklärung dafür annehmlicher zu machen, sondern lediglich das bescheidene Non liquet auch hier wiederum in seine Rechte zu setzen.

Aber nicht genug wundern kann ich mich, wie ich zu der Ehre komme, das Werk des Herrn Klotz durch mich gekrönt zu sehen. Er hat einige Steine zu seinem Buche in Kupfer stechen lassen, wovon der letzte meinem Unterrichte ganz besonders gewidmet ist. „Dieser Stein, schreibt er, ist gleichfalls aus der Sammlung des Herrn Casanova und auch von ihm gezeichnet. Er stellt eine Furie vor, und ich habe ihn meinem Buche beigefügt, um Herr Lessingen zu überzeugen, daß die alten Künstler wirklich Furien gebildet haben, welches er läugnet."

Welches er läugnet! Als ob ich es so schlechterdings, so völlig ohne alle Ausnahme geläugnet hätte, daß ich durch das erste das beste Beispiel widerlegt werden könnte!

Er stellt eine Furie vor dieser Stein! — Ganz gewiß? Ich erkenne bloß einen Kopf im Profil mit wildem, aufliegenden Haare zweideutigen Geschlechts. Muß ein solcher Kopf nothwendig der Kopf einer Furie seyn? Der Ausdruck des Gesichts, wird Herr Klotz sagen, macht ihn dazu. Auch dieser Ausdruck ist sehr zweideutig; ich finde mehr Verachtung, als Wuth darin.

Doch es mag eine Furie seyn. Was mehr? Was liegt mir daran? Wäre es doch eine Furie auf einem geschnittenen Steine; und die geschnittenen Steine habe ich ausdrücklich ausgenommen.

Ausdrücklich ausgenommen? Ausdrücklich; denn es war mir gar nichts Unbekanntes, daß man auf geschnittenen Steinen Furien und Furienköpfe sehen wollen.

Sie können dieſes kaum glauben, mein Freund, und fragen, wie es bei dieſer Ausnahme dem ungeachtet dem Herrn Kloß einfallen können, mich mit einem geſchnittenen Steine zu widerlegen?

Ja das frag' ich Sie! Leſen Sie indeß nur die Stellen meines Laokoon. —

Siebenter Brief.

Vergeſſen hatte Herr Kloß meine Einſchränkungen wohl nicht, aber er verſchwieg ſie ſeinem Leſer mit Fleiß. Und er mußte wohl; denn allerdings würde es ein wenig kindiſch geklungen haben, wenn er aufrichtig genug geweſen wäre zu ſchreiben: „Ungeachtet Leſſing, wenn er behauptet, daß die alten Artiſten keine Furien gebildet, die geſchnittenen Steine ausnimmt, ſo will ich ihn dennoch mit einem geſchnittenen Steine augenſcheinlich hier widerlegen.“ Lieber alſo ſchlecht weg: Leſſing läugnet gebildete Furien; hier iſt eine!

Ich weiß wohl, daß meine Aſſertion von den Furien mehrere befremdet hat. Das Allgemeine ſcheint uns in allen Anmerkungen anſtößig zu ſeyn. Kaum hören wir eine Verneinung oder Bejahung dieſer Art, ſogleich zieht unſere Einbildungskraft dagegen zu Felde; und ſelten oder nie wird es ihr mißlingen, einzelne Fälle und Dinge dagegen aufzutreiben. Aber nur der Einfältigere wird ſich bereden, daß durch dieſe einzelne Ausnahmen der allgemeine Satz wahr zu ſeyn aufhöre. Der Verſtändigere unterſucht die Ausnahmen, und wenn er findet, daß ſie aus der Colliſion mit einem andern allgemeinen Satze entſpringen, ſo erkennt er ſie für Beſtätigungen beider.

Der Mythologiſt hatte es längſt vor mir angemerkt, daß man auf alten Denkmälern wenig oder nichts von Abbildungen

der Furien finde. Was der Mythologiſt aber dem bloßen Zufalle zuſchrieb, glaubte ich aus einem Grundſatze der Kunſt herleiten zu dürfen. Der Artiſt ſoll nur das Schöne zu bilden wählen; folglich wird der alte Artiſt, der dem Schönen ſo vorzüglich treu blieb, keine Furien zu bilden gewählt haben; und daher der Mangel ihrer Abbildungen.

Aber eben der Artiſt, welcher nur das Schöne zu bilden wählen ſollte, muß alles bilden können. Wen verleitet ſein Können nicht öfters über ſein Sollen hinaus? Zudem arbeitet der Artiſt meiſtens für andere, von denen er nicht fordern kann, daß ſie ſeiner Geſchicklichkeit ſich nur zur höchſten Beſtimmung der Kunſt bedienen ſollen, ſo lange es noch mehr Dinge giebt, zu welchen ſie ihnen gleichfalls nützlich ſeyn kann. Und folglich? Folglich iſt es moraliſch unmöglich, daß es keinem Menſchen vor Alters ſollte eingefallen ſeyn, eine Furie zu bilden, oder ſich bilden zu laſſen. Es hat vielen einfallen können, und iſt vielen eingefallen.

Läugne ich dieſes, wenn ich jenes behaupte? Nur der Antiquar, der nichts als Antiquar iſt, dem es an jedem Funken von Philoſophie fehlt, kann mich ſo verſtehen.

Ich that alles, was ich thun konnte, dieſem Mißverſtändniſſe vorzubauen. Ich ſchlug vor, den Namen der Kunſtwerke nicht allen Antiken ohne Unterſchied zu geben, ſondern nur denen, in welchen ſich der Künſtler wirklich als Künſtler zeigen können, bei welchen die Schönheit ſeine erſte und letzte Abſicht geweſen. „Macht man, ſchrieb ich,[1] keinen ſolchen Unterſchied, ſo werden der Kenner und der Antiquar beſtändig mit einander im Streit liegen, weil ſie einander nicht verſtehen. Wenn jener nach ſeiner Einſicht in die Beſtimmung der Kunſt behauptet, daß dieſes oder jenes der alte Künſtler nie gemacht

[1] Laokoon S. 105. (Bd. VI. S. 81.)

habe, nämlich als Künſtler nicht, freiwillig nicht: ſo wird dieſer es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch ſonſt eine außer dem Gebiete der Kunſt liegende Urſache von dem Künſtler habe machen laſſen, von dem Künſtler als Handarbeiter. Er wird alſo mit der erſten mit der beſten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben" u. ſ. w.

Das iſt keine jetzt erſonnene Ausflucht, da ich mich in die Enge getrieben ſehe; das ſchrieb ich ſchon damals, als mir noch niemand widerſprach; das ſchrieb ich, um allen eiteln das rechte Ziel verfehlenden Widerſprüchen vorzukommen; aber was kümmert das Herr Klotzen und ſeines gleichen? Er thut dennoch gerade das, was ich verbeten; um zu zeigen, daß er ein paar armſelige Beiſpiele mehr weiß, als ich wiſſen mag. Ich gönne ihm dieſen Vorzug recht gern; es ſey aber, daß ich ſie gekannt oder nicht gekannt habe, ſie haben ihre Abfertigung mit der ganzen Claſſe erhalten, in die ſie gehören.

Welches Jucken, ſeine Beleſenheit ſo ſehr auf Unkoſten ſeiner Ueberlegung zu zeigen!

Wenn Herr Klotz noch erſt den Unterſchied beſtritten hätte, den ich unter den Antiken zu machen vorſchlage! Aber ſtillſchweigend dieſen Unterſchied zugeben, und nur immer mit einzelnen Beiſpielen auf mich einſtürmen, die nach dieſem Unterſchiede von gar keiner Folge für mich ſind: wahrlich, das iſt eine Art zu ſtreiten — eine Art, für die ich gar kein Beiwort weiß.

Als ich behauptete, daß die alten Artiſten keine Furien gebildet, fügte ich unmittelbar hinzu: [1] „ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bilderſprache, als zur Kunſt gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich ſind." Dem ungeachtet kömmt Herr Klotz, mich zu widerlegen, mit

[1] Laokoon S. 16. (Bd. VI. S. 17. Note.)

ein paar Münzen aufgezogen, auf welchen Caylus Furien bemerkt habe. Ich kannte dergleichen Münzen schon selbst; was liegt an der Mehrheit?

Die Figuren auf den Münzen, sagte ich, gehören vornehmlich zur Bildersprache. Aber nicht allein; die geschnittenen Steine gehören wegen ihres Gebrauchs als Siegel gleichfalls dahin.[1] Wenn wir also auf geschnittenen Steinen Furien zu sehen glauben, so sind wir berechtigt, sie mehr für eigensinnige Symbola der Besitzer, als für freiwillige Werke der Künstler zu halten. Ich kannte dergleichen Steine; aber Herr Klotz kennt einen mehr! Ei, welche Freude! So freut sich ein Kind, das bunte Kiesel am Ufer findet, und einen nach dem andern mit Jauchzen der Mutter in den Schooß bringt; die Mutter lächelt und schüttet sie, wenn das Kind nun müde ist, alle mit eins wieder in den Sand.

Achter Brief.

Noch hundert solche Steine, noch hundert solche Münzen, und meine Meinung bleibt, wie sie war. Es ist vergebens, die Einschränkungen, die ich ihr selbst gesetzt, zu Widerlegungen machen zu wollen.

Aber Herr Riedel, wie Herr Klotz sagt,[2] soll bereits diese meine Meinung mit guten Gründen widerlegt haben.

Ich habe Herr Riedeln aus seinem Buche als einen jungen Mann kennen lernen, der einen trefflichen Denker verspricht; verspricht, indem er sich in vielen Stücken bereits als einen solchen zeigt. Ich traue ihm zu, daß er in den folgenden Theilen ganz Wort halten wird, wo er auf Materien stoßen muß, in welchen er weniger vorgearbeitet findet.

[1] Laokoon S. 108. (Bd. VI. S. 82.)

[2] S. 242.

Doch hier habe ich ihn nicht zu loben, sondern auf seine Widerlegung zu merken.

Er gedenkt meiner Assertion von den Furien an zwei Orten. An dem ersteren [1] giebt er ihr völligen Beifall. Er nimmt sich sogar ihrer gegen den Herrn Klotz selbst an, indem er hinzusetzt: „Herr Klotz hat zwar unter den alten Denkmälern der Kunst Furien gefunden. [2] Allein Herr Lessing hat schon diejenigen Figuren ausgenommen, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, und von dieser Art scheinen die Beispiele des Herrn Klotz zu seyn."

Diese Stelle führt Herr Klotz sehr weislich nicht an. Er durfte sie vielleicht auch nicht anführen, wenn es wahr ist, daß Hr. Riedel an der zweiten völlig anderes Sinnes geworden.

Sie lautet so: [3] „Hr. Lessing behauptet, daß die alten Künstler keine Furien gebildet, welches ich selbst oben zugegeben habe. Jetzt muß ich ihm, nachdem ich eine kleine Entdeckung gemacht habe, widersprechen, aber aus einem andern Grunde, als Hr. Klotz. Es ist hier dem Hrn. Lessing eben das begegnet, was er vom Hrn. Winkelmann sagt; er ist durch den Junius verführt worden. Vermuthlich hat er, in dem Register der alten Kunstwerke, unter dem Titel Furien gesucht und nichts gefunden. Ich schlage nach, Eumenides; und finde, daß Scopas deren zwei und Calos die dritte zu Athen gebildet. Man kann den Beweis im Clemens Alexandrinus selbst nachlesen."

Ich wundere mich nicht, daß Hr. Riedeln die kleine Entdeckung, wie er sie selbst nennt, so glücklich geschienen, daß er geglaubt, seinen Beifall zurücknehmen zu müssen. Aber ich

[1] Theorie der schönen Künste und Wissenschaften S. 45.

[2] S. Acta litter. Vol. III. p. 289.

[3] S. 136.

werde mich wundern, wenn er das, was ich dagegen zu sagen habe, nicht auch ein wenig glücklich findet.

Vorläufig muß ich ihn versichern, daß ich nicht durch den Junius verführt worden. Denn ich erinnere mich überhaupt nicht, den Junius der Furien wegen nachgeschlagen zu haben. Nicht weil in dieses Schriftstellers Verzeichnisse der alten Kunstwerke unter dem Titel Furien keiner Furien gedacht wird, sondern weil ich die schon erwähnte Bemerkung der Mythologisten, namentlich des Bannier, [1] im Kopfe hatte, daß sich gegenwärtig keine alte Abbildungen von diesen Göttinnen fänden: kam ich auf den Gedanken, daß vielleicht die alten Artisten dergleichen nie gemacht, und ward in diesem Gedanken durch die Beispiele selbst bestärkt, die bei dem ersten Anblicke dagegen zu seyn scheinen.

Hätte ich den Junius nachgeschlagen, so hätte mir sehr leicht begegnen können, was Hr. Riedel vermuthet, sehr leicht aber auch nicht; denn daß die Furien mehr als einen Namen haben, ist ja so gar unbekannt nicht. Und gesetzt, es wäre mir nicht begegnet; gesetzt, ich wäre auf die Furien gestoßen, die Herr Riedel darin gefunden: was mehr? Würde ich meine Meinung eben so geschwind zurückgenommen haben, als er seinen Beifall? Gewiß nicht.

Der ganze Zusammenhang beim Clemens Alexandrinus zeigt es, daß er von Statuen redet, die der Verehrung gewidmet waren, und in ihren Tempeln standen. Da nun Herr Riedel gegen meine Ausnahme aller mehr zur Bilderſprache, als zur Kunst gehörigen Figuren nichts zu erinnern hatte; da er selbst urtheilte, daß eben wegen dieser Ausnahme die vom Herrn Klotz gegen mich angeführten Beispiele in keine

[1] Nous n'avons point à présent de figures antiques de ces Déesses. Mémoires de l'Acad. des Inscr. T. V. p. 43.

Betrachtung kämen: wie konnte es Hr. Riedeln nicht einfallen, daß keine Figuren gerade mehr zur Bildersprache gehören, als eben die, welche der Anbetung öffentlich aufgestellt waren?

Nicht genug, daß ich in einem eigenen Abschnitte meines Laokoon ausdrücklich hierauf dringe; ich gedenke sogar insbesondere der Statuen, welche die Furien in ihren Tempeln nicht anders als gehabt haben könnten; ich führe namentlich die in dem Tempel zu Cerynea an. Aber auch diese statt aller; denn was hätte es helfen können, wenn ich einen Tempel nach dem andern durchgegangen wäre? Was ich von den Statuen des einen sagte, hätte ich von den Statuen aller sagen müssen.

Und also, dächte ich, wäre dem Einwurfe des Hrn. Riedel genugsam begegnet, wenn ich ihm antwortete: die Furien, die Sie mir entgegen setzen, gehören zu den Kunstwerken nicht, von welchen ich rede; es sind Werke, wie sie die Religion befohlen hatte, die bei den sinnlichen Vorstellungen, welche sie der Kunst aufgiebt, mehr auf das Bedeutende, als auf das Schöne zu sehen pflegt.

Doch ich habe noch etwas wichtigeres zu erwiedern. Die Furien vom Scopas und Calos,[1] die Junius Herr Riedeln bei dem Clemens Alexandrinus nachwies, sind unstreitig die, welche in ihrem Tempel zu Athen standen, und von welchen Pausanias ausdrücklich versichert,[2] daß sie durchaus nichts Schreckliches, οὐδὲν φοβερόν, an sich gehabt. Nun sage mir,

[1] Bei Herr Riedeln heißt er Calas. Ein unstreitiger Druckfehler; so wie in der Citation des Clemens p. 47 anstatt 41. (Aber wenn Herr Klotz nicht bloß an einem Orte, nicht bloß in einem und eben demselben Buche, immer und ewig Zeures schreibt: so scheint es wohl etwas mehr als ein Druckfehler zu seyn, und er kann es nicht übel nehmen, wenn man ihn beiläufig erinnert, daß dieser Maler nicht Zeures, sondern Zeuxis geheißen.)

[2] Lib. I. cap 28. p. 68. Edit. Kuhn.

Herr Riedel, ob Furien, welche nichts von Furien an ſich haben, ſolche Furien ſind, deren Abbildung ich auf die alten Artiſten nicht will kommen laſſen? Ich ſchreibe im Laokoon: „Wuth und Verzweiflung ſchändeten keines von ihren Werken; ich darf behaupten, daß ſie nie eine Furie gebildet haben.“ Aus der unmittelbaren Verbindung dieſer zwei Sätze iſt es ja wohl klar, was für Furien ich meine; Furien, die in jedem Geſichtszuge, in Stellung und Gebärden verrathen, was ſie ſeyn ſollen. Waren die Furien des Scopas und Calos dieſer Art? Es waren Furien und waren auch keine; ſie ſtellten die Göttinnen der Rache vor, aber nicht ſo vor, wie wir ſie jetzt bei dem Namen der Furien denken.

Sie beſtärken alſo meinen Satz vielmehr, als daß ſie ihn im geringſten zweifelhaft machen ſollten. Denn wenn die Alten auch nicht einmal an ihren gottesdienſtlichen Vorſtellungen, da, wo das Bedeutende ihnen mehr galt, als das Schöne, wenn ſie auch nicht einmal da duldeten, wenigſtens nicht verlangten, daß die Göttinnen der Rache durch die häßlichen, ſchändenden Kennzeichen des menſchlichen Affekts entſtellt und erniedrigt würden: was ſollte ihre Artiſten, die in willkürlichen Werken den Ausdruck der Schönheit ſtets unterordneten, zu ſo ſcheußlichen Fratzengeſichtern haben verleiten können? Selbſt die Hetruriſchen Künſtler, die der Schönheit weit weniger opferten als die Griechiſchen, wenn ſie Furien bilden mußten, bildeten ſie nicht als Furien; wie ich an einer Urne beim Gorius gezeigt habe, von welcher ich ſchon damals anmerkte, daß ſie den Worten, aber nicht dem Geiſte meiner Aſſertion widerſpreche.

Ich darf es nicht bergen, daß es Herr Klotz ſelbſt iſt, welcher mir die unſchrecklichen Furien zu Athen nachgewieſen.[1]

[1] Acta litt. Vol. III. Pars III. p. 289.

Sie ſchwebten mir in den Gedanken, aber im Nachſchlagen gerieth ich auf die zu Cerynea.

Und nun, was meinen Sie, mein Freund? Sie ſehen, Herr Riedel widerlegt die Einwürfe des Herrn Klotz, und Herr Klotz giebt mir Waffen wider Herr Riedeln. Sie dringen von entgegen geſetzten Seiten in mich; beide wollen mich umſtürzen; aber da ich dem einen gerade dahin fallen ſoll, wo mich der andere nicht will hinfallen laſſen, ſo heben ſich ihre Kräfte gegen einander auf, und ich bleibe ſtehen. Ich dächte, ich ſchiede gänzlich aus, ſo liegen ſie einander ſelbſt in den Haaren. Doch dafür werden ſie ſich wohl hüten. Vielmehr ſehe ich ſie ſchon im voraus in ihrer Deutſchen Bibliothek ſo nahe zuſammenrücken, daß ich doch küppen muß, ich mag wollen oder nicht; geben Sie nur Acht!

Neunter Brief.

Ich denke nicht, daß ich mir zu viel herausnehme, wenn ich mich auch noch an einem Orte von Herrn Klotz gemeint glaube, wo er mich nicht nennt; denn er nennt mich dafür anderwärts, wo er den nämlichen Kampf kämpft.

Er will durchaus nicht leiden, daß man den alten Artiſten die Perſpektiv abſpricht.

Im Laokoon hatte ich es gethan, obſchon gar nicht in der Abſicht, wie Perrault und andere, denen es damit auf die Verkleinerung der Alten angeſehen iſt. Doch da Herr Klotz mich ſo ſelten verſtanden, wie konnte ich verlangen, daß er mich hier errathen ſollte? Er warf mich alſo mit den Perraults in eine Claſſe, und nahm ſich in ſeinem Beiträge zur Geſchichte des Geſchmacks und der

Kunſt aus Münzen [1] der Alten gegen mich an, die es wahrhaftig nie nöthig haben, daß man ſich ihrer gegen mich annimmt.

Seitdem hat er neue Hülfsvölker angeworben, mit denen er in ſeinem Buche von geſchnittenen Steinen [2] zum zweiten auf dem Plane erſcheint. „Mein Eifer," ſagt er, „für den Ruhm der Alten, denen ich große Dankbarkeit ſchuldig zu ſeyn glaube, erlaubt mir nicht, eine Anmerkung hier zu unterdrücken." Und dieſe Anmerkung läuft dahin aus, daß nunmehr durch Einen geſchnittenen Stein aus Tauſenden, durch eine gewiſſe Abhandlung des Grafen Caylus, und durch eine bisher unbemerkte Stelle des Philoſtratus der Alten ihre Kenntniß und Ausübung der Perſpektiv außer allem Zweifel geſetzt ſey.

Ich wünſchte ſehr, daß ſich der Eifer des Herrn Klotz für den Ruhm der Alten mehr auf Einſicht, als auf Dankbarkeit gründen möchte! Die Dankbarkeit iſt eine ſchöne Tugend, aber ohne ein feines Gefühl bringt ſie dem Wohlthäter oft Dinge auf, die er nicht haben mag, und wobei er ſich beſſer befindet, ſie nicht zu haben, als zu haben. Meinem Bedünken nach iſt die Dankbarkeit des Herrn Klotz gänzlich in dieſem Falle. Doch davon an einem andern Orte. Jetzt laſſen Sie uns ſehen, was Herr Klotz von der Perſpektiv überhaupt weiß, und mit welchen ihm eigenen Gründen er ſie den Alten zuſprechen zu müſſen glaubt.

Herr Klotz erklärt die Perſpektiv, in ſo fern ſie in dem Künſtler iſt, durch „die Geſchicklichkeit, [3] die Gegenſtände auf einer Oberfläche ſo vorzuſtellen, wie ſie ſich unſerm Auge in

[1] S. 179.
[2] S. 92.
[3] Beitrag zur Geſch. der Kunſt aus Münzen S. 178.

einem gewiſſen Abſtande zeigen.“ Dieſe Erklärung iſt von Wort zu Wort aus dem deutſchen Pernety abgeſchrieben, welches das abgeſchmackte Oberfläche beweist. Fläche iſt für die Malerei Fläche, ſie mag oben, oder unten, oder auf der Seite ſeyn.

Doch abgeſchrieben oder nicht abgeſchrieben, wenn ſie nur richtig iſt. — Richtig iſt die Erklärung allerdings; aber dabei viel zu weitläuftig, als daß ſie bei Entſcheidung der vorhabenden Streitſache im geringſten zu brauchen ſey.

Denn iſt die Perſpektiv weiter nichts als die Wiſſenſchaft, Gegenſtände auf einer Fläche ſo vorzuſtellen, wie ſie ſich in einem gewiſſen Abſtande unſerm Auge zeigen: ſo iſt die Perſpektiv kein Theil der Zeichenkunſt, ſondern die Zeichenkunſt ſelbſt. Was thut die Zeichenkunſt anders, was thut ſie im geringſten mehr, als was nach dieſer Erklärung die Perſpektiv thut? Auch ſie ſtellt die Gegenſtände auf einer Fläche vor; auch ſie ſtellt ſie vor, nicht wie ſie ſind, ſondern wie ſie dem Auge erſcheinen, und ihm in einem gewiſſen Abſtande erſcheinen. Folglich kann ſie nie ohne Perſpektiv ſeyn, und das geringſte, was der Zeichner vorſtellt, kann er nicht anders als perſpektiviſch vorſtellen.

Den Alten in dieſem Verſtande die Perſpektiv abſprechen, würde wahrer Unſinn ſeyn. Denn es würde ihnen nicht die Perſpektiv, ſondern die ganze Zeichenkunſt abſprechen heißen, in der ſie ſo große Meiſter waren.

Das hat niemanden einkommen können. Sondern wenn man den Alten die Perſpektiv ſtreitig macht, ſo geſchieht es in dem engern Verſtande, in welchem die Künſtler dieſes Wort nehmen. Die Künſtler aber verſtehen darunter die Wiſſenſchaft, mehrere Gegenſtände mit einem Theile des Raums, in welchem ſie ſich befinden, ſo vorzuſtellen, wie dieſe Gegenſtände,

auf verſchiedene Plane des Raums verſtreut, mit ſammt dem Raume dem Auge aus einem und ebendemſelben Standorte erſcheinen würden.

Dieſe Erklärung iſt mit jener im Grunde eins, nur daß jene, die mathematiſche, ſich auf einen einzelnen Gegenſtand bezieht, dieſe aber auf mehrere geht, welche zuſammen aus dem nämlichen Geſichtspunkte, jedoch in verſchiedener Entfernung von dieſem gemeinſchaftlichen Geſichtspunkte, betrachtet werden. Nach jener können einzelne Theile in einem Gemälde vollkommen perſpektiviſch ſeyn, ohne daß es nach dieſer das ganze Gemälde iſt, indem es ihm an der Einheit des Geſichtspunkts fehlt und die verſchiedenen Theile deſſelben verſchiedene Geſichtspunkte haben.

Herr Kloß ſcheint von dieſem Fehler gar nichts zu verſtehen. Er ſpricht nur immer von der verhältnißmäßigen Verkleinerung der Figuren und der Verminderung der Tinten, und bildet ſich ein, daß damit in der Perſpektiv alles gethan ſey. Aber er ſollte wiſſen, daß ein Gemälde beide dieſe Stücke gut genug haben und dennoch ſehr unperſpektiviſch ſeyn kann.

Die bloße Beobachtung der optiſchen Erfahrung, ſage ich im Laokoon,[1] daß ein Ding in der Ferne kleiner erſcheint, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perſpektiviſch. Ich brauche alſo dieſe Beobachtung den alten Artiſten gar nicht abzuſprechen; die Natur lehrt ſie; ja, es würde mir unbegreiflich ſeyn, wenn nicht gleich die allererſten darauf gefallen wären. Ob ſie aber die mathematiſche Genauigkeit dabei angebracht, die wir bei unſern auch ſehr mittelmäßigen Malern gewohnt ſind, ob ſie ſich nicht mit einem ungefähren Augenmaße begnügt, das iſt eine andere Frage,

[1] S. 198. (Bd. VI. S. 143.)

die durch bloße Schriftſtellen zum Beſten der Alten nicht entſchieden werden kann, beſonders da ſo unzählige alte Kunſtwerke einer ſolchen Entſcheidung keineswegs günſtig ſind.

Eben ſo natürlich iſt eine etwanige Verminderung der Tinten; denn eben die tägliche Erfahrung, welche uns lehrt, daß ein Ding in der Entfernung kleiner erſcheint, lehrt uns auch, daß die Farben der entfernten Dinge immer mehr und mehr ermatten und ſchwinden, in einander verfließen und in einander ſich verwandeln. Folglich können und müſſen die alten Gemälde auch hiervon gezeigt haben; und die, welche ungleich mehr als andere davon zeigten, werden mehr als andere deßhalb ſeyn geprieſen worden.

Dieſes beantwortet die Frage des Herrn Klotz: „Konnten die alten Schriftſteller von einer Sache reden, die nicht da war, und eine Eigenſchaft an einem Gemälde rühmen, die niemand ſah?“ Sie lobten was ſie ſahen; daß ſie aber etwas ſahen, was auch wir ſehr lobenswürdig finden würden, beweiſet ihr Lob nicht.

Doch indeß zugegeben, daß die alten Gemälde in beiden Stücken eben ſo vollkommen waren, als die beſten Gemälde neuerer Zeit: waren ſie darum auch eben ſo perſpektiviſch? Konnten ſie den Fehler darum nicht haben, von dem ich ſage, daß Herr Klotz nichts verſtehen muß?

Er ſieht es nicht gern,[1] daß man ſich bei dieſer Streitigkeit immer auf die Herkulaniſchen Gemälde beruft. — In ſeinem Tone zu bleiben; ob er mir ſchon freilich ſo wohl nicht laſſen wird, — ich ſehe es auch nicht gern. Aber unſer beider nicht gern Sehen hat ganz verſchiedne Urſachen. Herr Klotz ſieht es nicht gern, weil unſtreitig der blühende Zeitpunkt der Kunſt vorbei war, als die Herkulaniſchen Gemälde verfertigt

[1] S. 96.

wurden; und ich sehe es nicht gern, weil, obschon dieser Zeitpunkt vorbei war, dennoch die Meister der Herkulanischen Gemälde von der Perspektiv gar wohl mehr verstehen konnten, als die Meister aus jenem Zeitpunkte, an den wir vornehmlich denken, wenn wir von der Kunst der Alten sprechen. Denn die Perspektiv ist keine Sache des Genies; sie beruht auf Regeln und Handgriffen, die, wenn sie einmal festgesetzt und bekannt sind, der Stümper eben so leicht befolgen und ausüben kann, als das größte Genie.

Aber wenn es Herr Klotz nicht gern sieht, daß wir uns auf die Herkulanischen Gemälde berufen: auf welche will er denn, daß wir uns berufen sollen? Aus dem blühenden Zeitpunkte der Kunst ist schlechterdings kein einziges von den noch vorhandenen alten Gemälden. Wir müssen also diese überhaupt aufgeben, und uns auf die Beschreibungen einschränken, die wir in den Schriften der Alten von einigen der berühmtesten Stücke aus diesem Zeitpunkte finden.

Ich wählte hierzu im Laokoon die Beschreibungen des Pausanias von den zwei großen Gemälden des Polygnotus in der Lesche zu Delphi, und urtheilte, daß diese offenbar ohne alle Perspektiv gewesen. Eines derselben, höre ich von Herr Klotzen,[1] „soll zu unsern Tagen gleichsam wieder neu seyn geschaffen worden.“ Ich weiß nicht, welches; von dem Werke, auf das er mich verweiset, habe ich nur die ersten Bände, und ich befinde mich gerade an einem Orte, wo ich wenig andere Bücher brauchen kann, als die ich selbst besitze. Aber es sey das eine oder das andere; wenn es in der neuen Schöpfung Perspektiv bekommen hat, so ist es sicherlich nicht das Gemälde des Polygnotus, sondern ein Gemälde ungefähr des nämlichen Vorwurfs.

[1] S. 140.

Der Hauptfehler, welcher sich in diesen Gemälden des Polygnotus wider die Perspektiv fand, ist klar und unwidersprechlich. Um sich Platz für so viele Figuren zu machen, hatte Polygnotus einen sehr hohen Gesichtspunkt angenommen, aus welchem der ganze weite Raum vom Ufer, wo das Schiff des Menelaus liegt, bis hinein in die verheerte Stadt zu übersehen sey. Aber dieser Gesichtspunkt war bloß für die Grundfläche, ohne es zugleich mit für die Figuren zu seyn. Denn weil aus einem so hohen Gesichtspunkte besonders die Figuren des Vordergrundes von oben herab sehr verkürzt und verschoben hätten erscheinen müssen, wodurch alle Schönheit und ein großer Theil des wahren Ausdrucks verloren gegangen wäre: so ging er davon ab, und zeichnete die Figuren aus dem natürlichen, ihrer Höhe ungefähr gleichen Gesichtspunkte. Ja auch diesen behielt er nicht, nach Maaßgebung der vordern Figuren, für alle die entferntern Figuren gleich und einerlei. Denn da, zu Folge der aus einem sehr hohen Gesichtspunkte genommenen Grundfläche, die Figuren, welche hintereinander stehen sollten, übereinander zu stehen kamen (welches beim Pausanias aus dem öftern ἀνωθεν, ἀνωτερω und dergleichen erhellt), so würden diese entfernter oder höher stehende Figuren, wenn er sie aus dem Gesichtspunkte der Figuren des Vordergrundes hätte zeichnen wollen, von unten hinauf verschoben und verkürzt werden müssen, welches der Grundfläche das Ansehen einer Berg an laufenden Fläche gegeben hätte, da es doch nur eine perspektivisch verlängerte Fläche seyn sollte. Folglich mußte er für jede Figur, für jede Gruppe von Figuren einen neuen, ihrer besondern natürlichen Höhe gleichen Gesichtspunkt annehmen, das ist, er zeichnete sie alle so, als ob wir gerade vor ihnen stünden, da wir sie doch alle von oben herab sehen sollten.

Es ist schwer, sich in dergleichen Dingen verständlich auszudrücken, ohne wortreich zu werden. Man kann aber auch noch so wortreich seyn, und gewisse Leute werden uns doch nicht verstehen; solche nämlich, denen es an den ersten Begriffen der Sache, wovon die Rede ist, fehlt. Und an diesen fehlt es dem Herrn Kloß in der Perspektiv gänzlich, denn er versteht sich ja auch nicht einmal auf ihre Terminologie.

„Die gewöhnliche Perspektiv der Alten," sagt er, „ist die von uns so genannte Militarperspektiv von oben herein." — Nicht jede Perspektiv von oben herein ist Militarperspektiv. Bei dieser werden zugleich die wahren Maaße der Gegenstände überall beibehalten, und nichts wird nach Erforderniß der Entfernung verkleinert. Folglich ist die Militarperspektiv eigentlich gar keine Perspektiv, sondern ein bloßes technisches Hülfsmittel, gewisse Dinge vors Auge zu bringen, die aus einem niedrigen Gesichtspunkt nicht zu sehen seyn würden, und sie so vors Auge zu bringen, wie sie wirklich sind, nicht wie sie ihm bloß erscheinen. In diesem Verstande also von den Alten sagen, daß ihre gewöhnliche Perspektiv die Militarperspektiv gewesen, heißt ihnen in den gewöhnlichen Fallen schlechterdings alle Perspektiv absprechen. Nur diejenige Perspektiv aus einem hohen Gesichtspunkte ist wahre Perspektiv, die alles und jedes nach Maaßgebung der Höhe und Entfernung dieses Gesichtspunkts verkleinert, verkürzt und verschiebt, welches die Militarperspektiv aber nicht thut, und welches auch in den Gemälden des Polygnotus nicht geschehen war.

Eben so wenig wird es in den Münzen geschehen seyn, welche Herr Kloß zum Beweise anführt, wie gut sich die Alten auf die ihm so genannte Militarperspektiv verstanden! Ich mag mir nicht einmal die Mühe nehmen, sie nachzusehen. Gleichwohl darf er in dem ihm eigenen Tone hinzusetzen:

„Sollten dieſe Zeugniſſe nicht einmal die ewigen Anklagen der Alten wegen der Unwiſſenheit der Perſpektiv vermindern?“ Allerdings ſollten ſie nicht, ſondern Herr Klotz ſollte erſt lernen, was Perſpektiv ſey, ehe er einen ſo entſcheidenden Ton ſich anmaßt.

„Die Alten,“ fährt er fort, „haben zugleich den Plan von ihren Gebäuden gewieſen, und wenn ſie den Augenpunkt ſehr ſcharf hätten nehmen wollen, ſo würden ſie ein allzu hohes Relief gebraucht haben. Hätten ſie das Relief flach gehalten, ſo würde die Münze ohne Geſchmack, gothiſch oder nach der Art unſerer neuen Münzen ausgefallen ſeyn.“

O ſchön! o ſchön! Kauderwelſcher könnte Criſpin in der Comödie, wenn er ſich für einen Maler ausgiebt, die Kunſtwörter nicht unter einander werfen, als hier geſchehen iſt. — „Die Alten haben zugleich den Plan von ihren Gebäuden gewieſen.“ Wie zugleich? Zugleich mit den Außenſeiten? Wie machten ſie das? Zeichneten ſie, wie wir in unſern architektoniſchen Riſſen, etwa den Grundriß neben die Façade? Oder wie? — „Wenn ſie den Augenpunkt zu ſcharf hätten nehmen wollen.“ Was heißt das, den Augenpunkt zu ſcharf nehmen? Heißt das, ſich zu ſcharf an die Einheit des Augenpunkts halten? Oder was heißt es? — „So würden ſie ein allzuhohes Relief gebraucht haben.“ Was hat der Augenpunkt mit dem Relief zu thun? Beſtimmt der Augenpunkt, wie hoch oder wie flach das Relief ſeyn ſoll? — „Hätten ſie das Relief flach gehalten;“ — Nun, was denn? was wäre alsdann geworden? — „ſo würde die Münze ohne Geſchmack, gothiſch oder nach der Art unſerer neuen Münzen ausgefallen ſeyn.“ O Logik und alle Muſen! Ein Mann, der ſo ſchließen kann, unterſteht ſich von der Kunſt zu ſchreiben? Alſo

iſt eine Münze von flachem Relief nothwendig ohne Geſchmack und gothiſch? Alſo iſt es nicht möglich, daß wir in einem flachen Relief eben ſo viel erkennen können, als in einem hohen? Alſo kann in einem flachen Relief nicht eben ſo viel, ja wohl noch mehr Kunſt ſeyn, als in einem hohen? O Logik und alle Muſen! Der Mann hat lauten hören, aber nicht zuſammen ſchlagen. Weil man das hohe Relief auf Münzen vorzieht, aus Urſache, daß es Münzen ſind, daß es Werke ſind, die ſich ſehr abnutzen; weil man aus dieſer Urſache das flache Relief an curſirenden Münzen mißbilligt, daraus ſchließt er, daß das flache Relief überhaupt ohne Geſchmack und gothiſch iſt? O Logik und alle Muſen!

Zehnter Brief.

Ich ſagte in meinem Vorigen, daß ein Gemälde die verhältnißmäßige Verkleinerung der Figuren und die Verminderung der Tinten gut genug haben, und dennoch nicht perſpektiviſch ſeyn könne, falls ihm die Einheit des Geſichtspunkts fehle.

Gut genug; Sie wiſſen was man gut genug heißt. Laſſen Sie mich mit dieſem gut genug ja nicht mehr ſagen, als ich ſagen will. Gut genug, wenn man das recht Gute dagegen ſtellt, iſt nicht viel mehr als ziemlich ſchlecht.

Denn wie in der Natur alle Phänomene des Geſichts, die Erſcheinung der Größe, die Erſcheinung der Formen, die Erſcheinung des Lichts und der Farben, und die daraus entſpringende Erſcheinung der Entfernung, unzertrennlich verbunden ſind: ſo auch in der Malerei. Man kann in keiner den geringſten Fehler begehen, ohne daß ſie nicht zugleich alle zweideutig und falſch werden.

Hatte das Gemälde des Polygnotus einen vielfachen

Gesichtspunkt: so hatte es nothwendig mehr Fehler gegen die Perspektiv, oder vielmehr kein Stück derselben konnte seine eigentliche Richtigkeit haben; es konnte von allen nur so etwas da seyn, als genug war ein ungelehrtes Auge zu befriedigen. Hier nenne ich es ein ungelehrtes Auge, an einem andern Orte werde ich es ein unverzärteltes Auge, ein Auge nennen, das noch nicht verwöhnt ist, sich durch den Mangel zufälliger Schönheiten in dem Genusse der wesentlichen stören zu lassen. Rathsel! wird Herr Klotz rufen. Ich mache keinen Anspruch mehr darauf, von ihm verstanden zu werden.

Ein vielfacher Gesichtspunkt hebt nicht allein die Einheit in der Erscheinung der Formen, sondern auch die Einheit der Beleuchtung schlechterdings auf. Was kann aber, ohne Einheit der Beleuchtung, für eine perspektivische Behandlung der Tinten stattfinden? Die wahre gewiß nicht; und jede andere als diese ist im Grunde so gut als keine, ob sie schon immer auf den einigen Eindruck machen kann, der die wahre nirgends gesehen. In einem etwanigen Abfalle von Farben, in Ansehung ihrer Lebhaftigkeit und Reinigkeit, mochte die ganze Luftperspektiv des Polygnotus bestehen.

Selbst die verhältnißmäßige Verkleinerung der Figuren kann in dem Gemälde des Polygnotus nicht gewesen seyn, sondern ungefähr so etwas ihr ähnliches. Denn man erwäge den Raum von dem Ufer, wo die Flotte der Griechen lag, bis hinein in die verheerte Stadt, und urtheile, von welcher kolossalischen Größe die Figuren des Vordergrundes angelegt seyn müßten, wenn, nach den wahren perspektivischen Verhältnissen, die Figuren des hintersten Grundes im Geringsten erkenntlich seyn sollten.

Eben das hätte sich Moor fragen müssen, und er würde lieber von gar keiner Perspektiv in dem allegorischen Gemälde

des Cebes gesprochen haben. Ich biete dem größten Zeichner Trotz, etwas daraus zu machen, was die Probe halte. Alle bisherige Versuche sind gerade so gerathen, wie sie ungefähr Kinder befriedigen können. Der erträglichste ist der von dem jüngern Merian, welcher ganz von den Worten des Cebes abging, indem er die verschiedenen Umzäunungen in einen schroffen Felsen mit eben so vielen Absätzen verwandelte, und dennoch nichts Perspektivisches herausbringen konnte. Seine Figuren verjüngen sich von unten bis oben: aber perspektivisch? So wie sich die in dem Gemälde des Polygnotus mögen verjüngt haben, wo man, von dem Schiffe des Menelaus bis hinein in die Stadt, noch das Parderfell erkannte, welches Antenor über die Thüre seines Hauses zum Zeichen der Verschonung aufgehangen hatte.

Eilfter Brief.

Es würde eine sehr undankbare Arbeit seyn, alle Stellen und Beispiele zu prüfen, die Herr Klotz zum Behuf seiner guten Meinung von der Perspektiv der Alten dem Caylus abborgt, oder aus den Schätzen seiner eigenen Belesenheit beizubringen vorgiebt. Nur von einigen ein Wort.

Was für eine perspektivische Anordnung kann Caylus in der Aldrovandinischen Hochzeit gefunden haben? Sie hat höchstens keine Fehler gegen die Perspektiv, weil sich der Meister keine Gelegenheit gemacht hatte, dergleichen zu begehen. Er hat alle seine Personen nach der Schnur neben einander gestellt; sie stehen alle auf einem und eben demselben Grunde; wenigstens nicht auf so verschiedenen Gründen, daß die geringste Verjüngung unter ihnen möglich wäre.

Das, was Plinius von dem Ochsen des Pausias sagt, zu Perspektiv machen, heißt mit dem Worte tändeln. Es war

Perſpektiv in dem weitläuftigen Verſtande, in welchem ſie, wie ich ſchon erinnert, kein Menſch den Alten abgeſprochen hat, noch abſprechen kann.

Lauter Wind, wenn Herr Klotz verſichert, „daß Lucian von der perſpektiviſchen Anordnung in einem Gemälde des Zeuris ſo weitläuftig rede, daß dieſe Stelle bei dieſer Streitigkeit nothwendig geprüft werden müſſe!“ Er nennt ſie ungemein entſcheidend, und ſie entſcheidet ſchlechterdings nichts. Αποτειναι τας γραμμας ες το ευθυτατον, was iſt es anders, als ein correkter Contour? was die ακριβης κρασις, die ευκαιρος επιβολη των χρωματων anders, als die ſchickliche Verbindung und fleißige Verſchmelzung der Localfarben? Das σκιασαι ες εν iſt die gute Vertheilung von Licht und Schatten; mit einem Worte, das Helldunkle. Der λογος του μεγεθους, iſt nicht das Verhältniß der ſcheinbaren Größen, in Abſicht der Entfernung, ſondern das Verhältniß an Größe wirklich verſchiedener Körper; namentlich in dem Gemälde, wovon die Rede iſt, das Verhältniß der jungen Centauren gegen die alten. Die ισοτης των μερων [1] προς το ολον, die

[1] Herr Klotz muß ſich einbilden, daß er ſeinen Leſern weiß machen kann, was ihm beliebt, und daß ſie ihm auf ſein Wort glauben müſſen, was er will. „Einige Ausgaben, ſagt er, haben των μετρων: welche Lesart mir richtiger ſcheint, obgleich jene ſich auch vertheidigen läßt.“ Nicht einige, ſondern die meiſten Ausgaben und Handſchriften leſen μετρων, der Verſtand aber duldet dieſes μετρων, wie Grävius erwieſen hat, ſo wenig, daß es lächerlich iſt zu ſagen, es ſcheine die richtigere Lesart zu ſeyn, wenn man ſie noch dazu für die ungewöhnlichere ausgiebt. Die Mehrheit der Handſchriften und Ausgaben iſt das einzige, was ſie für ſich hat, und ich möchte doch wiſſen, wie ſie Herr Klotz ſonſt vertheidigen wollte. Er zieht ſie bloß vor, um etwas von Menſuren in der Stelle zu finden, die er auf die Verhältniſſe der Perſpektiv deuten könnte. — Sonſt muß ich noch erinnern, daß Lucian nicht in ſeinem Herodotus, wie Hr. Klotz citirt, ſondern im Zeuris dieſes Gemälde beſchreibt; und daß, wenn Herr Klotz ſagt, „die Copie deſſelben ſey in Rom

ἁρμονια, iſt das Ebenmaaß der Theile zu dem Ganzen, der Glieder zu dem Körper, die Uebereinſtimmung des Verſchiednen. Und nun frage ich: welches von dieſen Stücken bezieht ſich nothwendig auf die Perſpektiv? Keines; jedes derſelben iſt ohne Unterſchied allen Gemälden, auch denen, in welchen gar keine Perſpektiv angebracht worden, den Gemälden eines einzelnen Gegenſtandes, dem bloßen Portrait, wenn es ſchön und vollkommen ſeyn ſoll, unentbehrlich. Es ſind Eigenſchaften eines guten Gemäldes überhaupt, bei welchen das Perſpektiviſche ſeyn und nicht ſeyn kann.

Mich dünkt ſogar, es aus einem Zuge des Lucians ſelbſt beweiſen zu können, daß dieſes Gemälde des Zeuxis von der Seite der Perſpektiv ſehr mangelhaft geweſen. Denn wenn er den alten Centaur beſchreiben will, ſo ſagt er: ἀνω δε της εικονος, οιον ἀπο τινος σκοπης Ἱπποκενταυρος τις ἐπικυπτει γελων: er ſey oben an dem Bilde zu ſehen geweſen, und habe ſich von da, gleichſam wie von einer Warte, gegen ſeine Jungen lachend herabgeneigt. Dieſes gleichſam wie von einer Warte ſcheint mir nicht undeutlich anzuzeigen, daß Lucian ſelbſt nicht gewiß geweſen, ob die Figur nur rückwärts oder auch zugleich höher geſtanden. Ich glaube die Anordnungen der alten Basreliefs zu erkennen, wo die hinterſten Figuren immer über die vorderſten wegſehen, nicht weil ſie wirklich höher ſtehen, ſondern bloß, weil ſie weiter hinten zu ſtehen ſcheinen ſollen. Jedoch will ich damit nicht ſagen, daß die Stellung der Figuren, ſo wie ſie Lucian beſchreibt, nicht einer völlig richtig perſpektiviſchen Behandlung fähig wären,

geweſen, da das Original, welches Sulla nach Rom ſchicken wollen, im Schiffbruch untergegangen," es das erſtemal für Rom Athen heißen muß. Von dergleichen Fehlern, welche die Eilfertigkeit des Schreibers verrathen, wimmelt das Buch.

ſondern ich will nur ſagen, daß wenn Lucian eine dergleichen Behandlung vor ſich gehabt hätte, er ſich ſchwerlich darüber ſo dürfte ausgedrückt haben.

Endlich auf die bisher unbemerkte Stelle des Philoſtratus zu kommen: ſo weiß ich nicht, welches die größere Armſeligkeit iſt, ſie eine bisher unbemerkte Stelle zu nennen, oder Perſpektiv in ihr finden zu wollen. Philoſtratus rühmt an den Gemälden des Zeuris, des Polygnotus, des Euphranor, το ἐυσκιον, die gute Schattirung; το ἐυπνουν, das Lebende, und το ἐισεχον και ἐξεχον, das Herausſpringende und Zurückweichende. Was haben dieſe Eigenſchaften mit der Perſpektiv zu thun? Sie können alle in einem Gemälde ſeyn, wo gar keine Perſpektiv angebracht, wo ſie mit den gröbſten Fehlern angebracht iſt. Sie beziehen ſich insgeſammt auf die kräftige Wirkung des Schattens, durch welchen allein wir die tiefern Theile eines Körpers von den hervorragenden unterſcheiden, welcher allein es macht, daß die Figur ſich rundet, aus der Tafel oder dem Tuche gleichſam hervortritt, und nicht das bloße Bild des Dinges, ſondern das Ding ſelbſt zu ſeyn ſcheint. Mußte des Apelles Alexander, mit dem Blitze in der Hand, von welchem Plinius ſagt: digiti eminere videbantur, et fulmen extra tabulam esse, mußte er darum, weil er das ἐισεχον und ἐξεχον in ſo hohem Grade hatte, nothwendig auch ein Werk ſeyn, welches Perſpektiv, und eine richtige Perſpektiv zeigte? Und dennoch darf Herr Klotz von der Stelle des Philoſtratus ſagen: „ſie kann von nichts anders handeln, als von der Kunſt des Malers, gewiſſe Dinge auf dem Vordergrunde und andere auf dem Hintergrunde des Gemäldes erſcheinen zu laſſen, andere zu entfernen und andere dem Auge zu nähern.“ Nein, kahler und zugleich poſitiver kann ſich kein Menſch ausdrücken, als Herr Klotz! Sie kann von nichts

anders handeln? Und gleichwohl handelt sie von etwas anderm. Wenn sie aber auch wirklich davon handelte, wovon Herr Klotz sagt; wäre dadurch die Perspektiv der alten Gemälde erwiesen? Wer hat denn in der Welt, indem er ihnen die Perspektiv abgesprochen, ihnen zugleich alle verschiedene Gründe, alle Entfernungen absprechen wollen? „Ist aber dieses Verschießen," fährt Herr Klotz fort, „diese Schwächung, oder stufenweise Verringerung des Lichts und der Farbe, nicht eine Folge einer wohlbeobachteten Perspektiv?" Was steht von alle dem in der Stelle des Philostratus? Kein Wort. Und wie schielend heißt es sich ausdrücken, das, wodurch eine Sache wirklich wird, zu einer Folge dieser Sache zu machen? Denn nicht die stufenweise Verringerung des Lichts und der Farbe ist eine Folge der wohlbeobachteten Perspektiv, sondern diese ist vielmehr eine Folge von jener. Doch das Schielende ist der eigentliche Charakter des Klotzischen Styls, und es steht in keines Menschen Macht von einer Sache, die er nicht versteht, anders als schielend zu sprechen.

Wenn er denn nur bescheiden spricht, im Fall er sich gezwungen sieht, von einer solchen Sache zu sprechen! Aber zugleich den Ton eines Mannes annehmen, von dem man neue Entdeckungen darin erwarten darf, ungefähr wie dieser: „Ich will noch eine andere bisher unbemerkte Stelle aus dem Philostratus herschreiben;" was dünkt Ihnen davon, mein Freund? Eine bisher unbemerkte und folglich von Herr Klotzen zuerst, von ihm allein bemerkte Stelle! Ist sie das, diese Stelle des Philostratus? Nichts weniger. Er selbst findet sie bereits vom Junius und Scheffer genutzt; aber freilich mag es weder Junius noch Scheffer seyn, dem er ihre erste Nachweisung zu danken hat. Ich denke, ich kenne den rechten, dem Herr Klotz seinen kleinen Dank hier schuldig bleibt. Es ist unstreitig Du Soul; denn als er in der

Reitzischen Ausgabe des Lucians jene Beschreibung von dem Gemälde des Zeuris nachlas, fand er in den Anmerkungen dieses Gelehrten bei dem σκιασαι ἐς θεον nicht allein einen Ausfall wider die Perraults, als Verächter der alten Malerei, sondern auch die nämliche Stelle des Philostratus dabei angeführt. [1] Nun schlug Herr Klotz selbst nach, und weil er das, was Du Soul nur der Seite nach citirt hatte, auch nach dem Capitel citiren zu können, für sich aufbehalten sah: so glaubte er Recht zu haben, etwas, das Er bisher noch nicht bemerkt hatte, überhaupt bisher unbemerkt nennen zu dürfen. Der Unterschied mag wohl so groß nicht seyn; ich fürchte nur, es wird ein dritter kommen, der auch Herr Klotzen die erste Bemerkung durch eine noch genauere Citation streitig macht. Denn so wie Herr Klotz die Anführung des Du Soul Philost. p. 71. durch Philost. Vit. Apollon. c. 20. p. 71. berichtigt, so läßt sich seine Anführung, durch Einschiebung Lib. II. gleichfalls noch mehr berichtigen. Denn das Leben des Apollonius hat acht Bücher, und es wäre schlimm, wenn der, welcher die Ausgabe des Olearius nicht hat, in allen acht Büchern darnach suchen müßte. —

Sie lachen über mich, daß ich mich bei solchen Kleinigkeiten aufhalten kann. — Ja wohl Kleinigkeiten! Wenn man denn nun aber einen Mann vor sich hat, der sich auf solche Kleinigkeiten brüstet? — Bisher unbemerkt! Von mir zuerst bemerkt! — Ist es nicht gut, daß man diesem Manne zum Zeitvertreibe einmal weiset, daß er auch in solchen Kleinigkeiten das nicht ist, was er sich zu seyn einbildet? —

Sogar Webb hat diese Stelle des Philostratus gebraucht. [2]

[1] At, si Perraltos audias, hoc pictoribus antiquis ne in mentem quidem venerat. Vid. Philost. p. 71. et Junius de Pict. Vet. III. 3.

[2] S. 100 deut. Ueberf.

Zwölfter Brief.

Wahrhaftig, Sie haben Recht: das hätte ich bedenken ſollen. Allerdings iſt Herr Klotz der erſte, welcher die Stelle des Philoſtratus bemerkt hat; nicht zwar nach ihren Worten, aber doch nach ihrem geheimen Sinne. Denn wem iſt es vor ihm eingekommen, das geringſte von Perſpektiv darin zu finden? Junius, Scheffer, Du Soul, Webb, haben ſie alle bloß von der Schattirung verſtanden. Die guten Leute! Von der Perſpektiv iſt ſie zu verſtehen; Herr Klotz iſt der erſte, der dieſes ſagt, — und auch der letzte, hoff ich.

Aber laſſen Sie mich nicht vergeſſen, bei welcher Gelegenheit Herr Klotz die Ausſchweifung über die Perſpektiv der Alten in ſeinem Buche macht. Ohne Zweifel bei der großen Menge geſchnittener Steine, welche ſie unwiderſprechlich beweiſen! Ja wohl: und wie viele meinen Sie, daß er deren anführt? In allen, Summa Summarum, richtig gerechnet, — einen. Und dieſer eine iſt gerade der, von welchem Herr Lippert, aus dem er ihn anführt, ausdrücklich ſagt: „daß er gewiß glaube, er ſey der einzige in ſeiner Art; denn unter ſo vielen Tauſenden, die er geſehen, hab er nichts ähnliches angetroffen, wo die Perſpektiv ſo wäre beobachtet worden.“

„Ueberhaupt, ſagt Herr Lippert,[1] iſt die Perſpektiv bei den Alten ſehr geringe. Es hat aber doch Leute gegeben, die ſolche als ein Wunderwerk an ihnen gelobt. Aber wie weit kann die Liebhaberei einen nicht treiben? Wenn ich die Beſchreibung oder Erklärung eines alten Werks etwa in einem Buche geleſen, worinnen von deſſen ſchöner Perſpektiv etwas geſagt worden, habe ich auch allemal lachen müſſen; denn das

[1] Daktyl. Vorbericht. S. XVIII.

ſonſt accurate Kupfer hat mir allemal das Gegentheil gezeigt. Denn ich konnte an dem Bilde nicht einen einzigen Zug, der nach den Regeln dieſer Wiſſenſchaft geweſen wäre, erkennen, aber wohl ſolche Fehler, die man auch einem Anfänger in dieſer Wiſſenſchaft nicht vergeben würde. Die Alten ahmten die Dinge ſo ungefähr nach, wie ſie ſich dem Auge darſtellten, ohne die Regeln und Urſachen zu wiſſen, warum die entfernten Dinge im Auge verkürzt oder kleiner erſcheinen. Es iſt aber etwas ſehr gemeines, daß man von Sachen urtheilt, wovon man doch nichts verſteht."

Wie kömmt es, da Hr. Klotz ſonſt ſich die Einſichten des Hrn. Lippert ſo frei zu Nutze gemacht, daß er es nicht auch in dieſem Punkte gethan? Hr. Lippert ſagt nichts mehr, als was alle Künſtler ſagen. Er nicht allein, ſie alle lachen, wenn ihnen der Gelehrte in den alten Kunſtwerken Perſpektiv zeigen will. Aber Hr. Klotz hatte bereits ſeinen Entſchluß genommen; ſeine Ehre war einmal verpfändet; er hält bei der Stange. Der Künſtler, denkt er, ſind ſo wenige; laß ſie lachen! Sie können dich doch nicht um dein Anſehen lachen, das ſich auf den Beifall ganz anderer Leute gründet! —

Und hat er nicht ſeinen Caylus zum Rückenhalter! Auch noch Einen ſolchen Mann möchte er ſich gern dazu ausſparen. Aber ich fürchte, daß ihn dieſer im Stiche läßt, denn dieſer fand in der Folge das Perſpektiviſche in den Herkulaniſchen Gemälden nicht, welches er ſich damals darin zu finden verſprach, als er nicht ſo gar unverhörter Sache die Alten deßfalls verdammt wiſſen wollte. [1]

Daß ſolches auch mehr geſchehen zu ſeyn ſchien, als wirklich geſchehen war, zeigt ſich nunmehr in den Nachrichten

[1] Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und der fr. K. B. VI. Stück 2. S. 676, verglichen mit S. 185 der Betrachtung über die Malerei

von Künſtlern und Kunſtſachen,[1] deren Verfaſſer gewiß nicht proletariſche Kenntniſſe von beiden beſitzt. Ich hätte daher gern den Hrn. Klotz an dieſen Schriftſteller verwieſen. Aber ſeine deutſche Bibliothek iſt mir zuvor gekommen,[2] und hat dieſen Schriftſteller bereits an Hr. Klotzen verwieſen. Dieſen Schriftſteller an Hr. Klotzen! Nun das iſt wahr: die deutſche Bibliothek verſteht ſich darauf, welcher Gelehrte von dem andern noch etwas lernen könnte. Welch ein unwiſſender Mann iſt dieſer Schriftſteller, der uns auf einen Daniel Barbaro, auf einen Lomazzo, auf einen Fonſeca, ja gar auf den pedantiſchen Commentator eines wunderlichen Poeten wegen der Perſpectiv der Alten verweist, und gerade die beiden Hauptabhandlungen des Sallier und Caylus in den grundgelehrten Werken der franzöſiſchen Akademie der Inſchriften, aus welchen Hr. Klotz ſeine Weisheit, wie aus der Quelle, geſchöpft, gar nicht zu kennen ſcheint!

Freilich iſt das arg; aber doch, dächte ich, ſtellt ſich die deutſche Bibliothek dieſen Schriftſteller ein wenig gar zu unwiſſend vor. Weil er in das Verzeichniß der Kupferſtiche nach dem Michel Angelo auch ein Blatt von dem ſo genannten Petſchaftringe dieſes Meiſters bringt, ſo möchte ſie lieber gar argwohnen, „er habe geglaubt, Michel Angelo ſey der Verfertiger davon geweſen.“ Nein, das kann er wohl nicht geglaubt haben; denn drei Zeilen darauf führt er den Titel einer Schrift an, wo dieſer Petſchaftring ausdrücklich une Cornaline antique, nommée le cachet de Michelange, heißt. Und ſo viel Franzöſiſch mag er doch wohl verſtehen!

[1] S. 163.

[2] Fünftes Stück S. 132

Dreizehnter Brief.

Warum sollte der Liebhaber die Abbildung eines alten geschnittenen Steines, den Michel Angelo so werth hielt, der mit unter die Antiken gehört, nach welchen Michel Angelo studirte, aus welchem Michel Angelo sogar Figuren entlehnte, nicht in eben das Portefeuille mit legen dürfen, in welchem er die Kupfer nach diesem Meister aufhebt? Sind doch die Kupfer der ganzen ersten Classe, welche die Bildnisse desselben vorstellen, eben so wenig Kupfer nach Gemälden von ihm. Genug, daß sie eine so genaue Beziehung auf ihn haben.

Das fühlt jeder: nur ein Kritikaster wie F. will es nicht fühlen. Denn hier oder nirgends kann er einen Brocken Weisheit wieder auskramen, den er sich selbst erst gestern oder ehegestern einbettelte. „Wie kömmt, fragt er, unter das Verzeichniß der Arbeiten dieses Künstlers das berühmte Cachet de Michelange?“ Hat der Schriftsteller, den er zu hofmeistern denkt, ein Verzeichniß der Arbeiten dieses Künstlers liefern wollen? Ich denke bloß ein Verzeichniß der Kupferstiche von verschiedenen Arbeiten desselben, und es fehlt viel, daß sie alle gestochen seyn sollten. „Der Verfasser, fährt er fort, wird doch nicht geglaubt haben, daß er der Verfertiger desselben gewesen.“ Nun ja; ein Mann, der das Leben dieses Künstlers aus dem Condivi und Gori, aus dem Vasari und Bottari sich bekannt gemacht hat, kann freilich so viel nicht wissen, als Hr. F., der den Artikel im Füeßlin von ihm gelesen. Von so einem Manne kann man freilich ohne Bedenken schreiben: „Ueberhaupt muß er dieses berühmte Werk der Steinschneiderkunst gar nicht kennen.“ Und warum denn nicht? Hören Sie doch den schönen Grund! Weil er hinzugesetzt hat: „Die Abdrücke ohne Buchstaben sind schön und rar.“ — „Dieses

versteh ich nicht!" ruft Hr. F. — Nicht? Hr. F. hat doch wohl nicht das auf die Abdrücke des Steins gezogen, was der Verfasser von den Abdrücken der Piccart'schen Platte sagt!

Und solches Zeug in den Tag hineinschreiben, nennen die Herren kritisiren. War es nicht auch eben dieser F., welcher in einem von den vorhergehenden Stücken der Bibliothek einem Schriftsteller, dem er doch ja von weitem erst möchte nachdenken lernen, ehe er das geringste an ihm ausseßt, Schuld gab, er habe nicht gewußt, was ein Torso sey?

Wie glauben Sie, daß dem armen Schriftsteller zu Muthe werden muß, wenn er sich so etwas gerade auf den Kopf zugesagt findet? Nur neulich ward es mir auch so gut, eine kleine Erfahrung davon zu machen.

Ich lese eine Recension von dem neuesten Werke des Hrn. Winkelmanns,[1] und auf einmal stoße ich auf folgende Stelle: „Beim Laokoon gedenkt Hr. Winkelmann Hrn. Lessings als eines einsichtsvollen und gelehrten Schriftstellers, bleibt aber dabei, es wahrscheinlicher zu finden, daß die Künstler des Laokoon in die schönsten Zeiten gehören; nicht zwar nach Widerlegung des Lessing'schen Grundes, der aus der Zusammenstellung dieser Künstler mit jüngern beim Plinius und aus dem ganzen Zusammenhange genommen ist, sondern durch Anführung zwo neuer Gründe, von denen der eine das Alter der Buchstabenzüge auf der zu Nettuno gefundenen Steinschrift, mit dem Namen des Athanodors, Agesanders Sohns, der andere die Arbeit an der Gruppe selbst ist. Denn diese kömmt an den Köpfen der beiden Söhne vollkommen mit den beiden Ringern zu Florenz, in welchen Hr. W. Söhne der Niobe entdeckt hat, überein. Da hier Hr. W. seines Landsmannes Erwähnung thut, so dürfte es jemanden wundern, warum er

[1] Göttingische Anzeigen 22. und 23. Stück dieses Jahres.

nicht beim Borgheſiſchen Fechter eben deſſelben Deutung dieſes Fechters auf den Chabrias angeführt hat; allein dieſe Vorbeilaſſung gereicht dem Hrn. Winkelmann zur Ehre; er hätte Hr. Leſſingen ſagen müſſen, daß er jenen Fechter mit einer Statue in Florenz verwechſelt hat, welche im Museum Florent. Tab. 77 unter dem Namen Miles Veles ſteht, und einen ähnlichen Ausfall thut, aber doch nicht obnixo genu scuto.“

Wer vom Himmel fiel, das war ich! Du haſt nicht recht geleſen! ſagt ich mir. Ich las nochmals und nochmals; je öfter ich las, je betäubter ward ich. Noch jetzt weiß ich nicht, was ich anders aus der letzten Hälfte dieſer Stelle machen ſoll, als ein chriſtliches Präſervativ über den Anfang derſelben nicht allzu ſtolz zu werden.

Verwechſelt ſoll ich den Borgheſiſchen Fechter und mit einer Statue in Florenz verwechſelt haben? Aus Großmuth ſoll mir Hr. Winkelmann dieſe Verwechslung nicht aufgemutzt haben? Aber der Recenſent iſt ſo großmüthig nicht, er mutzt mir ſie auf. Bei allem, was mir werth iſt! ich wollte dieſem für ſeine Aufrichtigkeit, ſo ſehr ſie mich auch beſchämen möchte, unendlich verbundener ſeyn, als dem Hrn. Winkelmann für ſeine Großmuth, die mich lieber nicht belehren, als beſchämen will! Aber wie kann ich?

Hr. Winkelmann konnte mich ſchlechterdings nicht beſchämen, ohne ſich ſelbſt zu beſchämen. Denn wenn ich den Borgheſiſchen Fechter verwechſelt habe, ſo hat auch Er ihn verwechſelt. Ich habe keine andere Statue gemeint, als die Er unter dieſem Namen meint; keine andere, als die Ihm der Herr v. Stoſch für einen Diſcobulus einreden wollte; keine andere, als die Er eben ſo wenig für einen Fechter, als für einen Diſcobulus, ſondern für einen Soldaten erkennt, der ſich in einem

gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hatte. Diese, diese Statue habe ich auf den Chabrias gedeutet; und ist diese Statue nicht der Borghesische Fechter, ist sie der Miles Veles in dem Florentinischen Museo: wie gesagt, so hat beide diese Werke Hr. Winkelmann selbst und zuerst verwechselt; seine Verwechslung hat die meinige veranlaßt.

Kein Mensch wird das von Hr. Winkelmannen glauben wollen; aber dem ungeachtet wohl von mir. Denn ich, ich bin nicht in Italien gewesen; ich habe den Fechter nicht selbst gesehen! — Was thut das? Was kömmt hier auf das selbst Sehen an? Ich spreche ja nicht von der Kunst; ich nehme ja alles an, was die, die ihn selbst gesehen, an ihm bemerkt haben; ich gründe ja meine Deutung auf nichts, was ich allein daran bemerkt haben wollte.

Und habe ich denn nicht Kupfer vor mir gehabt, in welchen die ganze Welt den Borghesischen Fechter erkennt? Oder ist es nicht der Borghesische Fechter, welcher bei dem Perrier (Taf. 26, 27, 28, 29) von vier Seiten, bei dem Maffei (Taf. 75, 76) von zwei Seiten, und in dem lateinischen Sandrart (S. 68) gleichfalls von zwei Seiten erscheint? Diese Blätter, erinnere ich mich, vor mir gehabt zu haben, den Miles Veles in dem Florentinischen Museum hingegen nicht; wie ist es möglich, daß ich beide Figuren dem ungeachtet verwechseln können?

Endlich, worin habe ich sie denn verwechselt? Man verwechselt zwei Dinge, wenn man dem einen Eigenschaften beilegt, die nur dem andern zukommen. Welches ist denn das Eigene des Miles Veles, das ich dem Borghesischen Fechter angedichtet hätte? Weil beide einen ähnlichen Ausfall thun: so hätte ich sie verwechseln können; aber muß ich sie darum verwechselt haben?

Ich werde die erſte Gelegenheit ergreifen, den göttingiſchen Gelehrten inſtändigſt um eine nähere Erklärung zu bitten.

Was noch überhaupt gegen meine Deutung jenes ſogenannten Fechters bisher erinnert worden, iſt nicht von der geringſten Erheblichkeit. Man hätte mir etwas ganz anderes einwenden können, und die Wahrheit zu ſagen, nur dieſe Einwendung erwarte ich, um ſodann entweder das letzte Siegel auf meine Muthmaßung zu drücken, oder ſie gänzlich zurück zu nehmen.

Vierzehnter Brief.

Und nun fragen Sie mich: was ich von dem Buche des Hrn. Klotz überhaupt urtheile?

Wollen Sie auch glauben, daß ich ohne Groll urtheile? daß ich nicht anders urtheilen würde, wenn er mich eben ſo oft darin gerühmt hätte, als er mich getadelt hat?

So urtheile ich, daß das Buch des Hrn. Klotz „über den Nutzen und Gebrauch der alten geſchnittenen Steine und ihrer Abdrücke“ ein ganz nützliches Buch für den ſeyn kann, welcher von der darin abgehandelten Materie ganz und gar nichts weiß, und ſich in der Geſchwindigkeit eine Menge Ideen davon machen will, ohne daß ihm an der Deutlichkeit und Richtigkeit dieſer Ideen viel gelegen iſt.

Wenn Mariette, wenn Caylus, wenn die Ausleger und Beſchreiber der verſchiedenen Daktyliotheken, wenn Winkelmann und Lippert das ihrige zurück nehmen, ſo ſteht die Krähe wieder da!

Hätte Hr. Klotz bloß aus fremden, ſeltenen Büchern zuſammen getragen, ſo könnten wir ihm noch Dank wiſſen. Was ein Deutſcher einem Ausländer abnimmt, ſey immer gute Priſe. Aber ſollte er ſeine eigene Landsleute plündern? —

Erlauben Sie mir, Ihnen die näheren Erörterungen hierüber nach und nach zukommen zu laſſen.

Funfzehnter Brief.

Sie ſcheinen zur Entſchuldigung des Hrn. Klotz zu glauben, daß man in dergleichen Dingen nichts anders thun könne, als zuſammen tragen.

Doch wohl! — Und wenigſtens kann man als ein denkender Kopf zuſammen tragen. —

Hr. Klotz hat auch ſelbſt geglaubt, daß ſich etwas mehr dabei thun laſſe, und hat ſich ſogar geſchmeichelt, etwas mehr gethan zu haben. „Der Gebrauch der Quellen, ſagt er,[1] die Anordnung der Sachen und einige eigene Bemerkungen werden dieſen Aufſatz gegen den Vorwurf der Compilation ſchützen.“

Einige eigene Bemerkungen? klingt beſcheiden genug! Aber welches dieſe eigene Bemerkungen ſind, kann man nicht eher ſagen, als bis man die fremden und geborgten davon abgeſondert hat. Was übrig bleibt, iſt freilich ſein!

Die Anordnung der Sachen? — Mit dieſer iſt es nicht bloß gethan, um aus einem Compilator ein Autor zu werden. Seine eigene Ordnung hat jeder Compilator.

Der Gebrauch der Quellen? — Auch der Compilator ſollte dieſe wenigſtens verificiren. —

Und iſt es auch wahr, daß ſie Hr. Klotz immer gebraucht hat? Laſſen Sie uns doch eine Seite, wie ſie mir in die Hand fällt, unterſuchen.

„Die geſchnittenen Steine, ſchreibt Hr. Klotz,[2] machten noch einen andern Theil des Schmuckes aus. Das Frauenzimmer ſuchte verſchiedentlich ihrem Putze dadurch einen größeren

[1] Seite 16.

[2] S. 22.

Glanz zu verſchaffen. Hierzu nahm man die erhaben geſchnittenen Steine und eine gute Vereinigung dieſer vortrefflichen Werke mit dem übrigen Schmucke mußte in den Augen der Zuſchauer eine ungemein ſchöne Wirkung thun."

Hierüber führt Hr. Klotz den Bartholinus an. [1] Den Bartholinus! Iſt Bartholinus eine Quelle? Er hätte die entſcheidendſte von den Stellen der Alten anführen ſollen, auf die ſich Bartholinus gründet.

Hr. Klotz fährt fort: „Auch das männliche Geſchlecht beſetzte die Kleidung mit Steinen;" und beruft ſich deßfalls auf den Claudian. [2] Aber dort, bei dem Claudian, iſt nicht die geringſte Spur von geſchnittenen Steinen; der Dichter redet bloß von Togen, von Harniſchen, von Helmen, von Gehenken und Heften, von Kronen mit Edelſteinen beſetzt; es kann wohl ſeyn, daß unter dieſen auch geſchnittene waren; aber das iſt nur zu vermuthen, und von dieſer Vermuthung muß Claudian nicht Gewahr leiſten ſollen.

„Caligula, fügt Hr. Klotz hinzu, ahmte in dieſem Stücke der Verſchwendung des weiblichen Geſchlechts nach." Und das ſoll Suetonius [3] verſichern. Aber das Zeugniß des Suetonius iſt hier gedoppelt gemißbraucht. Denn einmal redet Suetonius gleichfalls bloß von Edelſteinen, die Caligula ſogar auf ſeinen Reiſe- und Regenkleidern getragen (gemmatas indutus pænulas), und daß es geſchnittene Edelſteine geweſen, iſt der Zuſatz des Hrn. Klotz. Zweitens ſagt auch Sueton nicht, daß Caligula hierin der Verſchwendung des weiblichen Geſchlechts nachgeahmt; denn er ſagt weder, daß das weibliche Geſchlecht ſich einer ſolchen Verſchwendung in geſchnittenen

[1] De Armillis veter. p. 13. et 35.

[2] De Laudib. Stil. Lib. II. v. 89.

[3] In Calig. c. 52.

Steinen ſchuldig gemacht, noch daß es Caligula ihm darin nachgethan. Der vestitus non virilis, den Sueton dem Caligula zur Laſt legt, bezieht ſich nicht auf den Gebrauch der Edelſteine, ſondern anderer Kleidungsſtücke, die dem weiblichen Geſchlechte eigen waren; auf die Cyklas, auf den Soccus.

Nun ſagen Sie mir: heißt das Quellen brauchen? Iſt es genug, um dieſes von ſich zu verſichern, daß man den unterſten Rand des Blattes mit Namen klaſſiſcher Schriftſteller umzäunt? Oder muß man dieſe Schriftſteller auch ſelbſt nachgeſehen haben, und gewiß ſeyn, daß ſie wirklich das ſagen, was man ſie ſagen läßt?

Einige Seiten vorher ſchreibt Hr. Klotz: „um den Ring des Prometheus, von welchem man den Urſprung der in Ringe gefaßten Steine hergeleitet hat, bekümmere ich mich nicht.“ Sehr wohl! Aber warum führt er dieſes Rings wegen den Iſidorus an? Man muß den Iſidorus oft anführen, weil er nicht ſelten Bücher gebraucht hat, die hernach verloren gegangen. Aber warum hier? Hier iſt Iſidorus der wörtliche Ausſchreiber des älteren Plinius; Plinius iſt hier die Quelle, und dieſen hätte Hr. Klotz anführen müſſen.

Es iſt ein ſeltſamer Kniff mehrerer Gelehrten, über die bekannteſte Sache gerade den unbekannteſten Schriftſteller anzuführen, damit ſie ihre Nachrichten ja aus recht beſondern Quellen zu haben ſcheinen.

Ein anderer iſt dieſer: daß ſie, anſtatt den Hauptort anzuführen, wo von der Sache, die ſie erörtern wollen, gefliſſentlich und umſtändlich gehandelt wird, ſich auf Stellen beziehen, wo man dieſer Sache nur im Vorbeigehen gedenkt, um ihre Scharfſichtigkeit bewundern zu laſſen, der auch nicht der geringſte Nebenzug entwiſche.

[1] Libr. XXXIII. Sect. 4. et. Libr. XXXVII. Sect. 1.

z. E. um zu beweiſen, „daß man in Rom ſogar die Bildſäulen mit Ringen geziert,“ würde der gute einfältige Gelehrte geradezu den Plinius anführen, [1] wo dieſer ausdrücklich von den Ringen handelt und ſich wundert, daß unter den Bildſäulen der römiſchen Könige im Capitol nur Numa und Servius Tullius einen Ring habe. Aber nicht ſo Herr Klotz und ſeines gleichen; ſie führen lieber eine Stelle des Cicero an, [2] wo unter verſchiedenen Merkmalen, aus welchen erhelle, daß eine gewiſſe Statue eben ſo wohl die Statue des Scipio Africanus ſey, als eine andere dafür erkannte, auch mit des Ringes gedacht wird.

Doch Herr Klotz habe es hiemit halten können, wie er gewollt: wenn ich nur ſonſt ſeinen Scharfſinn weniger dabei vermißte! Weder die Stelle des Cicero, noch die ausdrücklichere des Plinius beweiſen, daß es wirkliche Ringe geweſen, welche dieſe Bildſäulen gehabt; es werden, allem Anſehen nach, nur durch die Sculptur angedeutete, und mit eines jeden Symbolo bemerkte Ringe geweſen ſeyn. Waren es aber nur ſolche, ſo mußte ſie Herr Klotz gar nicht anführen; denn in der Sculptur bloß nachgeahmte Ringe konnten die wirklichen Ringe weder nothwendiger noch häufiger machen. Man bedenke, wie abſtehend ein einzelner Finger von den andern hätte müſſen gearbeitet ſeyn, wenn man einen wirklichen Ring daran hätte ſtecken wollen, und erinnere ſich, daß es der alten Meiſter ihre Sache nicht war, dergleichen Extremitäten ſo zerbrechlich auszuführen.

[1] Libr. XXXIII. Sect. 4.

[2] Hr. Klotz führt ſie noch dazu mit einem Fehler an; denn ſie ſteht nicht in dem erſten Briefe des vierten, ſondern des ſechsten Buches an den Atticus. Dergleichen Druckfehler ſind bei Hr. Klotzen ſehr häufig, ſo daß beſonders von ſeinen Anführungen der klaſſiſchen Schriftſteller unter zwölfen gewiß immer eilfe uns zum Aprill ſchicken.

Aber der Fehler des Herrn Klotz ist es überhaupt nicht, allzu viel zu bedenken. Vielmehr weiß ich zuverlässig voraus, daß er jeden feinern Unterschied, mit dem man seine Gelehrsamkeit auf die Capelle bringt, für Sophisterei erklären wird.

Sechzehnter Brief.

Laufen Sie geschwind die ganze Schrift des Herrn Klotz mit mir durch. Es ist am besten, daß ich Ihnen in eben der Ordnung, in welcher Herr Klotz sein Buch geschrieben, mein Urtheil darüber erhärte. Mehrere Beweise, wie schlecht er die Quellen gebraucht hat, werden uns bei jedem Schritte aufstoßen.

Den Eingang (von Seite 1—16) lassen Sie uns überschlagen. Er enthält sehr viel gemeine, sehr viel schwanke, sehr viel falsche Gedanken, in einem sehr pompösen und dennoch sehr lendenlahmen Style. Das liebe Ich herrscht in allen Zeilen bis zum Eckel. „Ich will die Lehrer der Wissenschaften auf gewisse Dinge aufmerksamer machen! Möchten sie doch von mir lernen wollen! Ich will ihnen eine kleine Anweisung geben! Ich will sie gleichsam bei der Hand ergreifen, und sie zu den Werken berühmter Künstler des Alterthums führen! Ich will ihnen diese Werke zeigen ꝛc.“

Endlich und endlich kömmt er, aber wiederum mit einem solchen Ich, zur Sache. „Ehe Ich, schreibt er, meine Leser von der Vortrefflichkeit der geschnittenen Steine und ihrem vielfachen Nutzen *unterrichte*, muß ich einige Anmerkungen von der Kunst in Stein zu schneiden und ihrer Geschichte, von den berühmtesten Künstlern, deren Werke wir noch bewundern, von dem mancherlei Gebrauche der geschnittenen Steine und ihren Abdrücken *vorausschicken*.“

Sie wissen doch was die französischen Taktiker Enfans

perdus nennen? Wenn es die beſten Soldaten ſind, welche der General dazu ausſucht, ſo kann ich ihren Namen hier nicht nutzen. Iſt es aber Geſindel, an dem nicht viel gelegen, ſo glaube ich, wird ihre Benennung auf die vorausgeſchickten Kenntniſſe des Hrn. Klotz vortrefflich paſſen. Ich verſpreche es Ihnen: was nicht ganz davon in die Pfanne gehauen wird, ſoll wenigſtens nicht geſund nach Hauſe kommen.

Erſt ſpricht er von dem hohen Alter der Kunſt in Stein zu ſchneiden. Um den Ring des Prometheus, wie Sie ſchon gehört haben, will er ſich nicht bekümmern. Was hätte er ſich auch darum zu bekümmern? Hat jemand behauptet, daß in den Stein deſſelben etwas geſchnitten geweſen? Aber ſo vermengt er mit Fleiß das Alterthum und den Gebrauch der Ringe und Edelſteine überhaupt, mit dem Alterthume und dem Gebrauche der geſchnittenen Steine insbeſondere, um aus dem Kirchmann de annulis, und dergleichen Büchern, eine Menge Dinge abſchreiben [1] zu können, die wenig oder gar nicht zur Sache gehören. Die gemißbrauchten Stellen des Claudian und Sueton, ſo wie den albernen Einfall von wirklichen Ringen an Statuen, habe ich in meinem Vorigen bereits gerügt, und wie vieles könnte ich noch gegen den übrigen Wuſt rügen.

Ich könnte z. E. Hr. Klotzen fragen, mit was für Recht er alle die Daktyliotheken, die er aus dem Plinius beibringt, [2]

[1] Denn der iſt doch wirklich ein bloßer Abſchreiber, der auch die Druckfehler in den Allegaten mit abſchreibt. Z. E. Auf der 49ten Seite citirt Hr. Klotz Macrob. Saturn. VII. 18, weil er beim Kirchmann (de Annulis cap. XI. p. 59) dieſe Stelle ſo citirt fand. Aber es iſt ein Druckfehler beim Kirchmann; das ſiebente Buch des Macrobius hat keine 18 Kapitel, es muß 13 heißen.

[2] S. 22.

zu Sammlungen geſchnittener Steine macht? Es waren Sammlungen von Edelſteinen, gefaßt oder ungefaßt; und wenn ſich geſchnittene darunter fanden, ſo war deren, aller Wahrſcheinlichkeit nach, die kleinſte Anzahl Denn nur die minder koſtbaren Steine wurden gewöhnlicher Weiſe geſchnitten; die eigentlichen Edelſteine aber hatten, als bloße Steine, bei den Alten viele ſo eifrige Bewunderer, daß ſie es für ein Verbrechen hielten, dergleichen Kleinode, in welchen die Natur ſich ihnen in aller ihrer Herrlichkeit zeigte, durch die Kunſt verletzen zu laſſen. Tantum, ſagt Plinius,[1] tribuunt varietati, coloribus, materiæ, decori: violari etiam signis gemmas nefas ducentes. Warum könnte alſo Scaurus, der die allererſte Daktyliothek zu Rom hatte, nicht ein Liebhaber von dieſer Art geweſen ſeyn? Warum muß ihn Hr. Klotz zu einem Kenner machen? „Wir leſen, verſichert er, daß Scaurus, der Stiefſohn des Sylla, zuerſt in Rom ſich geſchnittene Steine geſammelt habe.“ Wo leſen wir denn das? Plinius ſagt von ihm bloß: gemmas plures primus omnium habuit Romæ. Sind denn gemmæ nothwendig geſchnittene Steine? Weil bei den neuen Antiquaren alte Gemmen ſo viel heißen, als alte geſchnittene Steine, und Daktyliothek ſo viel als eine Sammlung ſolcher Steine: muß Hr. Klotz darum dieſe Bedeutung in die alten Autoren übertragen? Und was ich von der Daktyliothek des Scaurus ſage, iſt von den übrigen noch mit mehrerem Grunde zu vermuthen. Noch jetzt überſteigt es nicht das Vermögen eines wohlhabenden Privatmannes, anſehnliche Sammlungen von geſchnittenen Steinen zu haben; und weiter nichts als ſolche Sammlungen ſollten die Daktyliotheken geweſen ſeyn, welche Pompejus und Cäſar, und Marcellus aufs Capitol und in die Tempel ſchenkten?

[1] Libro XXXVII. Sect. 1.

„Auch von Mäcen, sagt Hr. Klotz, [1] wissen wir, daß er eine besondere Neigung zu den Edelsteinen gehabt habe. Er gesteht diese Neigung nicht allein selbst in einem Gedichte an den Horaz, sondern man sieht sie auch aus einem Briefe des Augustus an ihn.“ Er gesteht sie selbst? Ich habe die Anthologie seines Freundes, des Hrn. Burmanns, auf die er deßfalls verweiset, nicht bei der Hand; doch das Gedicht auf den Horaz, in welchem Mäcen seine Neigung selbst gestehen soll, werden ohne Zweifel die Verse seyn, die uns Isidorus aufbehalten hat, und sich anfangen:

Lugent, o mea vita, te smaragdus,
Beryllus quoque.

Aus diesen aber erhellet bloß die abgeschmackte Kakozelie des Mäcenas, und keinesweges seine Liebhaberei an Edelsteinen. Denn sonst würde man auch unsere Lohensteine und Hallmanne, die ihren Geliebten so gern Augen von Diamanten, Lippen von Rubin, Zähne von Perlen, eine Stirn von Helfenbein, und einen Hals von Alabaster gaben, für große Liebhaber und Kenner von dergleichen Kostbarkeiten erklären müssen. Selbst das Fragment von dem Briefe des Augustus, beim Macrobius, ist nichts als eine Verspottung dieser Kakozelie. Eher noch hätte sich Hr. Klotz darauf berufen können, daß Mäcenas von Edelsteinen etwas geschrieben zu haben scheine, weil Plinius ihn zu seinem sieben und dreißigsten Buche genutzt zu haben bekennt. Doch wozu auch das? Mäcenas mag ein noch so großer Liebhaber von Edelsteinen gewesen seyn; war er es darum von geschnittenen? Wenn er sie der Pracht wegen liebte, wie von ihm zu vermuthen, so zog er sicherlich die ungeschnittenen vor.

[1] S. 24.

Um die Mannichfaltigkeit der Vorſtellungen auf geſchnittenen Steinen zu begreifen, ſagt Hr. Klotz,[1] müſſe man erwägen, daß die Alten keine den Geſchlechtern eigenthümliche Wappen in den Ringen geführt. Das ſchreibt er dem ehrlichen Kirchmann auf Treu und Glauben nach. Indeß iſt nur ſo viel davon wahr, daß dergleichen Geſchlechtsſiegel nicht ſo gewöhnlich bei ihnen waren, als ſie bei uns ſind. Wer ſie ganz und gar läugnen will, der iſt bald widerlegt. Hatte nicht Galba ein ſolches προγονικον σφραγισμα, wie es Dio[2] nennt? Bis auf ihn hatten die Kaiſer alle mit dem Kopfe des Auguſtus geſiegelt; aber er behielt ſein Geſchlechtsſiegel, welches ein Hund war, der ſich über das Vordertheil eines Schiffes herabbiegte. Die ganze Familie der Macrianer führte den Alexander in ihren Ringen. Hiervon bringt Kirchmann ſelbſt die Stelle aus dem Trebellius Pollio in dem nämlichen Capitel bei, in welchem er die Geſchlechtsſiegel der Alten läuguet; aber welcher Compilator hat nicht auf der andern Seite ſchon vergeſſen, was er auf der erſten geſchrieben?

Und nun hören Sie doch, wie Hr. Klotz dieſe Materie ſchließt![3] „Wir würden alſo, ſagt er, von der Steinſchneiderkunſt ungefähr folgende chronologiſche Geſchichte zu entwerfen haben. Sie ſcheint im Orient entſtanden zu ſeyn, wurde von den meiſten Völkern Aſiens ausgeübt, und beſonders von den Aegyptern getrieben. Dann kam ſie zu den Hetruriern, ward den Griechen bekannt, und endlich in Rom aufgenommen.“ Sagen Sie mir doch, was den Hrn. Klotz mag bewogen haben, den Hetruriern eine frühere Kenntniß der Steinſchneiderkunſt beizulegen, als den Griechen? Glaubt er wirklich,

[1] S. 20

[2] Libr. LI. p. 634, Edit. Reimari.

[3] S. 26.

daß sie den Hetruriern unmittelbar von den Aegyptern mitgetheilt worden? Ist es also mehr als eine leere Vermuthung des Buonarotti, daß die Hetrurier eine Colonie der Aegypter gewesen? Hat man, außer der Aehnlichkeit des Styls in den Zeichnungen beider Völker, historische Beweise davon, und welche sind es? Doch ich will diese Fragen nicht weiter fortsetzen. Hr. Klotz hat sicherlich an keine derselben gedacht, sondern, allem Ansehen nach, diese seine chronologische Geschichte lediglich nach der Folge der Capitel in Winkelmanns Geschichte der Kunst abgefaßt. Wie diese, mit Absicht auf die verschiedenen Stufen der Kunst geordnet sind, läßt er die Kunst selbst wandern: aus Aegypten nach Hetrurien, aus Hetrurien nach Griechenland, und aus Griechenland nach Rom.

Siebzehnter Brief.

Was Hr. Klotz hierauf von dem verschiedenen Style der Aegyptischen, Hetruriſchen und Griechischen Künstler beibringt, das gehört dem Hrn. Winkelmann, ob er es gleich vollkommen in dem Tone eines Mannes vorträgt, der alle diese Dinge sich selbst abstrahirt hat.

Eine Stelle fällt mir darunter in die Augen, die zur Probe dienen kann, in welchem hohen Grade Hr. Klotz die Geschicklichkeit besitzt, fremde Bemerkungen so zu verstümmeln, daß ihre Urheber alle Lust verlieren müssen, sich dieselben wiederum zuzueignen.

„Man hat, sagt er, [1] viele hohlgegrabene Steine der Aegypter. Allein der Graf Caylus erinnert sich nicht, einen erhaben geschnittnen Stein gesehen zu haben. Hatten die Aegypter keinen Geschmack an den letztern? oder hat ein

[1] S. 22.

ungefährer Zufall ſie unſern Augen entzogen? oder was iſt ſonſt die Urſache dieſer Seltenheit?

Wie? Caylus erinnerte ſich keines einzigen Aegyptiſchen Cameo? Er beſaß ja ſelbſt einen, den er ſelbſt beſchrieben, und deſſen ich mich bei ihm ſehr wohl erinnere: einen Löwen auf einem Carneol. [1]

Nun ſehe ich den Ort nach, wo Hr. Kloz bei dem Caylus ſo etwas will gefunden haben, und ſehe daß Caylus bloß ſagt: „Ungeachtet wir eine große Menge Aegyptiſcher Steine kennen, welche in die Tiefe geſchnitten ſind, ſo haben wir doch beinahe gar keine, an denen die Figuren erhaben geſchnitten ſind, und die wir pierres camées nennen.“ — [2] Beinahe gar keine! Heißt das, keine? Vielmehr ſagt Caylus damit, daß ihm einige bekannt geweſen.

Sonſt hätte ich ſelbſt ihm ein Paar nachweiſen können. Der ſchönſte Aegyptiſche Stein, den Natter jemals geſehen, und der an trefflicher Arbeit keinem Griechiſchen etwas nachgab, war ein Cameo. Er ſtellt den Kopf einer Iſis vor, und gehörte dem Marcheſe Capponi zu Rom. Einen ähnlichen, aber größern, beſaß D. Mead. [3]

Ich glaube gläſerne Paſten von beiden in der Stoſchiſchen, jetzt Königl. Preußiſchen Sammlung geſehen zu haben. Herr Winkelmann ſagt zwar, [4] daß das Original des erſtern ſich in dem Collegium des h. Ignatius zu Rom befinde; allein es kann aus dem Beſitze des Marcheſe Capponi dahin gekommen ſeyn. Wo das Original des zweiten ſey, giebt Hr. Winkelmann gar nicht an; doch der Umſtand, daß er eine ähnliche

[1] Samml. von Alterth. B. 1. Taf. 1. Nr. 8.
[2] Ebendaſ. S. 26 deutſcher Ueberſ.
[3] Traité de la Méthode antique etc. Préf. p. 7.
[4] Descript. des Pier. gr. p. 9. 10.

Iſis, nur etwas größer vorſtelle, läßt vermuthen, daß er in der Sammlung des D. Mead zu ſuchen geweſen. Irre ich mich; deſto beſſer: ſo finden ſich zwei vortreffliche erhabene Aegyptiſche Steine mehr, die dem Hrn. Klotz wohl hätten bekannt ſeyn ſollen.

Die nämliche Stoſchiſche Sammlung enthält noch verſchiedene andere, ſowohl alte als neue Aegyptiſche Paſten, die alle von erhabnen Steinen genommen worden, und deren Originale in den Cabinetten entweder verſtreut ſind, oder verloren gegangen.

Die Fragen, in welche Hr. Klotz über die vermeinte gänzliche Vermiſſung erhabener Aegyptiſcher Steine ausbricht, ſind ebenfalls die verſtümmelten Fragen des Caylus. Anſtatt ihm ſo ſonderbar nachzufragen, hätte er vielmehr die falſche Vorausſetzung des Grafen rügen ſollen. Weil die Kunſt, die Steine tief zu arbeiten, und die ihr entſprechende Kunſt, ſie erhaben zu arbeiten, nicht wohl anders, als mit gleichen Schritten fortgehen können: ſo ſchließt Caylus, hätten ſich auch die Steine von beiden Gattungen in gleicher Proportion vermehren müſſen. Gewiß nicht; denn der Gebrauch damit zu ſiegeln, machte die von der einen Gattung nothwendiger, als die von der andern, und folglich auch häufiger. Daher ſind, nicht bloß bei den Aegyptiſchen Steinen, der Cameen die wenigern: ſondern bei allen. Der Luxus allein vermehrte die Cameen, und wenn bei den Aegyptern der Cameen gegen ihre vertieften Steine ungleich weniger waren, als bei den Griechen und Römern: ſo kam es nur daher, weil bei jenen der Luxus niemals ſo groß geweſen, als bei dieſen. Das iſt die Auflöſung des Räthſels, die Caylus nicht erſt von der Zeit hätte erwarten dürfen.

Ich könnte hinzufügen, daß die Aegypter diejenigen geweſen, welche beide Arten des Schneidens auf ihren Steinen

angebracht. Ich meine die sogenannten Scarabäen, welche auf der flachen Seite tiefe Zeichen und Figuren, auf der hintern converen Fläche aber einen erhaben geschnittenen Käfer zeigen. Hr. Klotz muß aus seinem Caylus wissen,[1] daß sich unter diesen Käfern Stücke von sehr schöner Arbeit finden. Wenn Aelianus aber sagt,[2] daß die Käfer, welche die Aegyptischen Soldaten in ihren Ringen getragen, eingegrabener Arbeit gewesen wären: so hat Aelian entweder sich geirrt, oder es hat sich mit diesen Käfern gerade das Gegentheil von dem zugetragen, was Hr. Klotz meint, daß mit den andern Aegyptischen Steinen geschehen. Die von erhabener Arbeit sind nur allein übrig geblieben; ich wenigstens habe nie von einem tief gegrabenen Käfer dieser Art gehört.

Achtzehnter Brief.

Mit einem andern Auge betrachtet Caylus, mit einem andern Winkelmann die Werke der Hetrurischen Künstler. Caylus neigt sich noch immer gegen die Meinung des Buonarotti, welcher die Hetrurische Kunst Aegyptischen Ursprungs macht; Winkelmann hingegen will davon nichts wissen, sondern, wenn die Kunst durch Fremde nach Hetrurien gebracht worden, so waren es nach ihm die Pelasger, von welchen die Hetrurier den ersten Unterricht darin bekamen. Jenem ist es genug, daß ein Stein, den man für Hetrurisch hält, ein Scarabäus ist, um daraus auf die Verwandtschaft dieses Volkes mit den Aegyptern zurückzuschließen; dieser erkennt zwar in dem ältesten Hetrurischen Style die Aehnlichkeit mit dem Aegyptischen; aber auch der älteste griechische Styl hatte diese Aehnlichkeit, und das ist genug, sie in den Hetrurischen Werken zu erklären,

[1] Erster Band, Taf. IX. Nr. 3.

[2] Hist. Animal. Libr. X. cap. 15. — *Εγγεγλυμμενον κανθαρον.*

ohne deßwegen zu einer unmittelbaren Abstammung von den Aegyptern seine Zuflucht nehmen zu dürfen.

Mit welchen von beiden hält es Herr Klotz? — O, Herr Klotz hält es mit beiden; desto flinker geht das Abschreiben von Statten. Denn so ungefähr eine Verbindung ist zwischen beiden bald gemacht. „An einigen ihrer Werke, sagt er,[1] kann man die Quelle wahrnehmen, woraus die Künste der Hetrurier geflossen: ich meine Aegypten. — Die Werke späterer Zeiten zeugen von einer Bekanntschaft mit Griechenland.“ Die Werke späterer Zeiten: sehen Sie, nun hat Caylus und Winkelmann Recht; einer so gut wie der andere. Aber fragen Sie ja nicht: warum nur die Werke späterer Zeiten? Fragen Sie ja nicht: welche ältere Hetruriſche Steine Hr. Klotz kennt, als den mit den fünf Helden vor Theben? und wie er selbst eben diesen Stein, drei Zeilen vorher, wegen seines Alterthums rühmen und dennoch gleich darauf die Bekanntschaft der Hetruriſchen Künstler mit der griechischen Geschichte und Fabel auf ihre Werke späterer Zeit einschränken können? Der Compilator kann sich widersprechen, so oft als er will.

Von den Hetruriern leitet Hr. Klotzen seine chronologische Ordnung auf die Griechen. „Zur höchsten Vollkommenheit, schreibt er,[2] ward die Steinschneiderkunst von den Griechen gebracht, welche dieselbe, nach der Meinung einiger Schriftsteller, von den Aegyptern empfangen, aber durch die Größe ihres Geistes erhoben hatten.“ Geben Sie wohl Acht! Nach der Meinung einiger Schriftsteller von den Aegyptern: aber nach seiner, und bessern, die sich auf die Chronologie gründet, von den Hetruriern! Oder wollen wir Herr Klotzen diese gar zu große Ungereimtheit lieber nicht behaupten lassen, ob er

[1] S. 28.
[2] S. 29.

ſie ſchon wirklich ſagt? Gut, ſie mag nichts als Mangel an Präciſion ſeyn, und wir wollen, was er da vorbringt, von einer andern Seite betrachten.

Wer ſind die einigen Schriftſteller, welche behaupten, daß die Griechen die Steinſchneiderkunſt von den Aegyptern empfangen? Herr Klotz, der die Quellen gebraucht zu haben verſichert, verweist uns deßfalls auf Nattern. Natter iſt keine Quelle; aber die Quellen werden ſich bei dem Natter finden: gut. Ich ſchlage alſo Nattern nach, und finde, daß er allerdings ſagt: J'en conclus naturellement — que les Grecs et les autres Nations avoient emprunté leur Méthode de graver des Egyptiens et l'avoient perfectionnée, comme tant de savans l'ont déjà prouvé évidemment. Ein Stern verweist mich unter den Text, und da ſtehen wirklich einige von dieſen Gelehrten genannt: Plinius, Stoſch und Mariette. Aber Stoſch und Mariette gelten eben ſo viel als Natter und Klotz, und alles beruht folglich auf dem Plinius, deſſen Anführung buchſtäblich nachgeſchrieben ſo ausſieht: Plin. lib. 35. c. 3. p. m. 346. Anaglypho opere gemmis insculpere populis illis (Egyptis) mos erat, etc.

Ich ſage: Herr Klotz muß dieſe Anführung nicht nur nicht nachgeſchlagen, ſondern auch nicht einmal geleſen haben.

Denn wenn er ſie geleſen hätte, würde er ſich ihrer doch wohl da erinnert haben, wo er ganz und gar von keinen erhabenen geſchnittenen Aegyptiſchen Steinen wiſſen will. Wenigſtens würde er ſeine Frage: „Hatten etwa die Aegypter keinen Geſchmack an ſolchen Steinen?“ zurückbehalten haben, indem, nach den angeführten Worten des Plinius, ſie gerade mehr Geſchmack an erhabenen, als an tief geſchnittenen Steinen gehabt hätten; anaglypho opere gemmis insculpere populis illis

mos erat. — Doch ich vergesse schon wiederum den Compilator, der sich schlechterdings an nichts zu erinnern braucht.

Nachgeschlagen hat er die Stelle wenigstens gewiß nicht. Denn wenn er sie nachgeschlagen hätte, würde er sie sicherlich — nicht gefunden haben, wenigstens da nicht gefunden haben, wo sie stehen soll. Sie steht nicht in dem dritten Capitel des fünfunddreißigsten Buchs; sie steht in dem ganzen fünfunddreißigsten Buche nicht; kurz, sie steht in dem ganzen Plinius nicht, und Gott mag wissen, wo sie Natter oder Herr Deschamps, dessen Feder sich Natter bediente, hergenommen hat.

Wie gefällt Ihnen das? Was sagen Sie zu einem solchen Quellenbraucher, der aus der ersten der besten Pfütze schöpft, ohne sich zu bekümmern, was für Unreinigkeiten auf dem Grunde liegen?

Neunzehnter Brief.

Von den Römern, in Absicht auf die Kunst, schwatzt Herr Klotz [1] nach dem alten, von Winkelmannen [2] genugsam widerlegten Vorurtheile, daß ihre Künstler einen eigenen Styl gehabt. „Wahre Kenner, sagt er, bemerken an den römischen Steinen eine trockene Zeichnung, ein ängstliches und plumpes Wesen, eine kalte Arbeit, und an den Köpfen weder Geist noch Charakter.“ Ueber die wahren Kenner! Wenn das den römischen Styl ausmacht, so arbeiten alle Stümper im römischen Style. Aber wer heißt denn diese wahre Kenner, alles was schlecht ist, für römisch ausgeben? Gab es unter den griechischen Künstlern keine Stümper?

Der letzte Stoß, mit dem Herr Klotz gegen die römische Kunst ausfällt, ist besonders merkwürdig. Auch ist er ganz

[1] S. 30 u. f.

[2] Gesch. der Kunst. S. 291 und 293.

von ſeiner eigenen Erfindung, und mit einer Behendigkeit und Stärke geführt, daß ich gar nicht abſehe, wie er zu pariren iſt. „Die Römer, verſichert er, hatten nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Steinſchneider anzudeuten.“

Was eine ſo gering ſcheinende Anmerkung aus dem Wörterbuche mit eins für einen Aufſchluß in die Geſchichte der Künſte geben kann!

Nun rede man mir ja nichts mehr von der Baukunſt der Römer! Sie hatten ja nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Baumeiſter anzudeuten.

Eben ſo wenig ſage man mir von ihrer Dichtkunſt! Sie hatten ja nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Dichter anzudeuten.

Hingegen iſt aus eben dieſem Grunde klar, daß wir Deutſche ganz andere Architekten und Poeten haben müſſen.

Nur fällt mir ein, — kaum getraue ich mir aber gegen einen Lateiner, wie Herr Klotz iſt, einen ſolchen Einfall vorzubringen — ob es auch wirklich wahr iſt, daß die Römer kein Wort in ihrer Sprache gehabt, einen Steinſchneider anzudeuten?

Sigilliarius, worüber ſich Herr Klotz in der Note allein ausläßt, mag es freilich nicht ſeyn; und beſonders mag es, mit Flaturarius verbunden (nicht Flatuarius, wie Herr Klotz zweimal mit großen und mit kleinen Buchſtaben drucken laſſen), wohl etwas ganz anders heißen. „Herr Walch, ſagt Herr Klotz, erklärt es richtiger durch signorum statuarumque ex metallo fuso fabricator.“ Es kann ſeyn; aber warum denn eben Herr Walch? Schon in Fabers Theſauro war es durch χαλκευς ἀνδριαντοποιος erklärt. Ich für mein Theil möchte indeß die Meiſter großer Werke nicht anders darunter verſtehen, als in ſo fern ein Künſtler, der das Große zu fertigen

weiß, auch das Kleinere dieſer Art machen kann. Denn für jenen war das Wort Statuarius insbeſondere; und der Sigilliarius, denke ich, beſchäftigte ſich allein mit den kleinen Kunſt- und Spielwerken, welche die Römer zum Beſchluſſe der Saturnalien einander ſchickten, und welche nach dem Savot und Rink größtentheils aus Medaillen beſtanden.

Aber was hat Herr Klotz gegen das Wort Scalptor? Ich ſollte meinen, es wäre ausgemacht, daß es in dem eigentlichſten Verſtande einen Steinſchneider bedeute.[1] Bei dem Plinius bedeutet es ihn gewiß, ſo oft es allein ſteht; und wenn er eine andere Art Künſtler damit anzeigen will, ſo ſetzt er die beſondere Materie, in der er arbeitet, hinzu. Er ſagt: scalptores et pictores hoc cibo utuntur oculorum causa; er ſagt: adamantis crustæ expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur; hingegen ſagt er, wenn er von Bildhauern redet, hæc sint dicta de marmorum scalptoribus.

Auch kömmt in alten Inſchriften und Gloſſen das Wort cavator und cavitarius vor, welches ganz und gar nichts anders als einen Steinſchneider bedeutet, und von den neuern Griechen ſogar in ihre Sprache übergenommen worden.[2]

Zwanzigſter Brief.

Nun kömmt Herr Klotz auf die berühmteſten Steinſchneider neuer und alter Zeit.[3] Mit jenen thut er, als ob er noch ſo bekannt ſey; er läßt, die er für die vorzüglichſten hält, die Muſterung paſſiren, und jeden mit einer kleinen Cenſur

[1] Scalptores proprie qui gemmas cavant, hoc est, qui cavam faciunt in gemmis effigiem, quæ pro sigillo solet insculpi. Salmasius ad Solinum p. 1100. Edit. Par.

[2] Salmasius l. c.

[3] S. 33—80.

laufen. Seine Cenſuren aber ſind lauter Scharwenzel, die man verſetzen und vertauſchen kann, wie man will, indem ſie auf den einen eben ſo gut, wie auf den andern paſſen: „er hat ſich mit Ruhm gezeigt; er erwarb ſich allgemeine Hochachtung; er iſt keinem Freunde der Kunſt unbekannt.“ Was lernt man aus ſolchen Lobſprüchen? — Daß uns der Ertheiler nichts zu lehren gewußt.

Aber Herr Klotz will uns nun mit aller Gewalt belehren; er ſchreibt alſo ohne Wahl und Prüfung aus, und lehrt auf gut Glück, es mag wahr oder falſch ſeyn. „Philipp Chriſtoph Beckern, ſagt er, und Marcus Tuſchern will ich das Lob des Fleißes nicht ſtreitig machen.“ Marcus Tuſchern, das Lob des Fleißes! das will ihm Herr Klotz nicht ſtreitig machen! Herr Klotz kennt alſo wohl recht viel geſchnittene Steine von Marcus Tuſchern? O! das wird ihm Marcus Tuſcher noch im Grabe danken. Denn Marcus Tuſcher wollte gar zu gern ein Edelſteinſchneider heißen, und war ganz und gar keiner. — Ganz und gar keiner? und Herr Klotz macht ihn zu einem der fleißigſten? — Der Ausſchreiber müßte ſich hüten, zu dem was er findet, auch nicht eine Sylbe hinzu zu ſetzen! Herr Klotz fand Tuſchern beim Mariette als Steinſchneider angeführt, ob wohl nicht als einen fleißigen; der Fleiß iſt ſein Zuſatz; und durch dieſen Zuſatz wird eine kleine Irrung des Mariette zu einer groben Unwahrheit. Leſen Sie nur folgende Stelle! Mr. Mariette, ſagt Natter in ſeiner Vorrede,[1] se trompe encore au sujet de Mr. Marc Tuscher de Nuremberg, qui n'a jamais gravé en pierres fines. C'étoit un Peintre qui avoit le faible de vouloir passer aussi pour un Graveur. Il a modélé son propre Portrait en cire molle, fort en petit; il en a fait une empreinte en plâtre, et puis

[1] Préf. XXXI.

en pâte de différentes couleurs; entr'autres en couleur d'Aigue-marine, dont Mr. Ghinghi, qui étoit alors Graveur du Grand-Duc de Toscane, a rétouché les cheveux, et poli la face. Il a gravé à la vérité la tête de Minerve en pierre Paragone, mais cela se peut faire avec une simple aiguille et un canif sur cette pierre, mais non sur des pierres fines.

Von den alten Meiſtern hat Herr Kloß ſo etwas hingeworfen, was weder halb noch ganz iſt. Unter denen, die man in Schriften genannt findet, vergißt er den Cronius, deſſen Plinius mit dem Pyrgoteles und Apollonides zugleich gedenkt, und von denen, deren Namen bloß auf Steinen vorkommen, bringt er keinen einzigen bei, den er nicht aus dem bekannten Stoſchiſchen Werke genommen hätte. Er ſcheint nicht einmal gewußt zu haben, daß Stoſch an einem zweiten Theile dieſes Werks geſammelt; daß verſchiedene dazu geſammelte Stücke in ſeiner von Winkelmann beſchriebenen Daktyliothek anzutreffen, und daß ſogar von einigen ſehr ſchöne Kupfer, die Schweickart nach Marens Tuſchers Zeichnung geſtochen, gewiſſen Exemplaren des Winkelmanniſchen Werkes einverleibt ſind. Er hätte ſonſt den Phrygillus anführen müſſen, deſſen auf der Erde ſitzender Cupido, mit einer offenen Muſchel neben ſich, unter allen bekannten griechiſchen Steinen einer der ſchätzbarſten iſt, ſowohl in Anſehung der Kunſt und Arbeit, als des hohen Alters, an welchem ihm, nach dem Zuge der Buchſtaben in dem Namen des Künſtlers zu urtheilen, kein einziger von den beſchriebenen Steinen beikömmt.[1] Er hätte ſonſt unter den Werken des Solons die Bacchantin auf einer alten Paſte nicht vergeſſen müſſen, die uns eine weit größere Idee von dieſem Künſtler macht,

[1] Winkelmann, Descript. des pier. gr. p. 137.

als uns die bisher von ihm bekannten Steine gewähren können. [1]

Der historischen Nachrichten von den alten Künstlern sind freilich wenige. Dieses hindert aber nicht, daß nicht über verschiedene dem ungeachtet vielerlei anzumerken seyn sollte. Ueber den Dioscorides z. E., oder wie wir ihn eigentlich schreiben sollten, Diosсurides; denn so hat er sich auf seinen Steinen selbst geschrieben; so hat ihn Torrentius in verschiedenen Handschriften des Sueton geschrieben gefunden. Von den Steinen, die seinen Namen führen, hat man nicht wenige für untergeschoben zu halten; und von denen, die man ihm nicht absprechen kann, werden verschiedene ganz falsch gedeutet. Die zwei Köpfe des Augustus beim Stosch können keine Köpfe des Augustus seyn; der sogenannte Diomedes mit dem Palladio stellt vielleicht ganz etwas anders vor, u. s. w.

Doch mit den Unterlassungssünden des Herrn Klotz muß ich mich ja nicht abgeben. Ich würde kein Ende finden!

Einundzwanzigster Brief.

Lassen Sie sehen, was Herr Klotz von der Materie, in welche diese Künstler arbeiteten, von den Steinen als Steinen, weiß.

„Die alten Künstler, schreibt er, [2] gruben in alle Arten von kostbaren Steinen. Mariette sagt, daß er so gar schöne Smaragde und Rubinen gesehen habe, in welche der Steinschneider Figuren geschnitten. Aber dieses scheint mir seltener geschehen zu seyn, am seltensten mit dem Rubin, wegen seiner Härte und großem Werthe. Selten sind auch ihre Werke in Sapphir. Am häufigsten brauchten sie zu hohlgegrabenen

[1] Ibid. p. 251.
[2] S. 40.

Werken den Carneol und Agath, von einer Farbe, ſo wie ſie ſich bei erhabenen Werken der verſchiedenen Agathonyche und Sardonyche bedienten."

Wie vieles wäre hier zu erinnern! Wie manches müßte geändert und genauer ausgedrückt werden, ehe es von einem Manne geſchrieben zu ſeyn ſcheinen könnte, der in dieſen Dingen kein Fremdling iſt.

Es ſey, daß die alten Künſtler ſo gut wie die neuern in alle Arten von Edelſteinen ſchneiden können; es ſey, daß ſie wirklich in alle geſchnitten haben. Ihre Werke auf eigentliche Edelſteine waren darum doch eben ſo ſelten, als dergleichen zu unſerer Zeit ſind, und es iſt bloße Declamation, wenn Herr Klotz an einem andern Orte[1] ſchreibt, „daß jene Neigung der Alten zu den Ringen mit geſchnittenen Steinen einen beſſern Geſchmack anzeige, als man heut zu Tage habe, da man bloß geſchliffene Steine, ohne daß die Erfindung oder Arbeit des Steinſchneiders ſich auf eine Art daran gezeigt hätte, die uns unterrichten oder ergötzen könnte, hochſchätzt, und mit ungeheuren Summen bezahlt." — Dergleichen Steine, die man jetzt mit ungeheuren Summen bezahlt, hielt auch das Alterthum, wie ich ſchon erinnert habe, für viel zu gut, ſie von der Kunſt verletzen zu laſſen. Auch ſchon vor Alters dünkte es der Prachtliebe von beſſerem Geſchmacke, dergleichen Steine als bloße Steine zu tragen;[2] und nur denen von geringerem Werthe ließ man durch die Kunſt einen höheren Werth ertheilen, ut alibi ars, alibi materia esset in pretio. Und wahrlich ſo gehört es ſich auch! Denn wenn die Kunſt

[1] S. 21.

[2] Alias deinde gemmas luxuria violari nefas putavit, ac ne quis signandi causam in annulis esse intelligeret, solidas induit. Plinius lib. XXXIII. sect. 6.

nicht ausdrücklich, zur leichteren und glücklicheren Behandlung, die kostbarere Materie erfordert: so ist es albern, und zeigt gerade von keinem Geschmacke, und zeigt von nichts, als einer barbarischen Verschwendung, diese kostbarere Materie dem ungeachtet, vorzüglich vor der weniger kostbaren, aber zur Behandlung mehr geschickten Materie, zu brauchen.

Wenn folglich die Alten auch schlechterdings nie in Diamant, oder Smaragd, oder Rubin geschnitten hätten; wir Neuern hingegen hätten in nichts als solche Steine geschnitten: so würde dieses doch auf keine Weise ein Vorzug für unsere Künstler seyn, gesetzt auch, daß ihre Arbeit vollkommen so gut, als die Arbeit der alten Künstler wäre. Zwar gehört die Härte mit unter die Eigenschaften, welche den Werth eines Steines erhöhen, und derjenige Künstler, der einen ungleich härtern Stein bearbeitet, findet ungleich größere Schwierigkeiten zu übersteigen, als der, welcher einen geschmeidigeren unter Händen hat. Aber die überstiegene Schwierigkeit machte bei den Alten keine Schönheit mehr, und ihren Künstlern kam es nie ein, sich muthwillig Schwierigkeiten zu schaffen, um sie überwinden zu können.

Wenn ein Natter zwölfmal mehr Zeit braucht, einen Kopf in einen Diamant zu schneiden, als in einen andern orientalischen Stein,[1] warum soll Natter seiner Zeit und seiner Ehre so feind seyn, und für zwölf Kunstwerke nur eins machen? Was hilft es ihn, daß dieses eine von Diamant ist? Der Diamant hat nicht gemacht, daß seiner Kunst ein einziger Schwung sanfter, ein einziger Druck kräftiger gerathen; aber die Kunst hat den Diamant verhunzt. Der Diamant hat von seiner Masse, hat von seinem Feuer verloren, und warum? wozu? Eben die Kunst, die uns diesen Verlust kaum

[1] Pref XVI.

kann vergeſſen machen, würde jeden geringern Stein in einen Diamant veredelt haben.

Und ſo wollte ich ſicher annehmen, daß überall, wo in den alten Schriftſtellern eines beſonders koſtbaren Ringes oder Steines gedacht wird, ein Stein ohne Figuren zu verſtehen ſey. Von dem, zu deſſen freiwilligem Verluſte ſich Polykrates entſchloß, um die neidiſche Gottheit zu verſöhnen, die ſein ununterbrochenes Glück leicht beleidigen dürfte, ſagt es Plinius ausdrücklich; ja, ſeine Worte [1] ſcheinen ſogar anzudeuten, daß dieſer Stein nicht einmal geſchliffen, ſondern völlig ſo geweſen, wie er aus der Hand der Natur gekommen.

Hingegen bin ich völlig der Meinung, daß, wenn Eupolis den Cyrenäern nachſagte, [2] daß der geringſte von ihnen einen Siegelring trage, der zehn Minen koſte, dieſer Vorwurf der Verſchwendung mehr auf die zu theuren Steine ging, welche ſie ungeſchnitten in ihren Ringen trugen, oder geſchnitten zu ihren Siegeln mißbrauchten, als auf den zu großen Lohn, den ſie dem Künſtler für den Schnitt entrichteten.

Zweiundzwanzigſter Brief.

Allerdings iſt es ganz ohne Grund, wenn Herr Kloß in dem Ringe, welcher die Feindſchaft zwiſchen dem Cäpio und Druſus veranlaßte, ſo wie in dem Opal, der dem Nonius die Verbannung zuzog, geſchnittene Steine finden will. [3] Aber über den Ring des Polykrates, meinen Sie, dürfte dem Plinius weniger zu glauben ſeyn, als dem Herodotus, und Strabo und Pauſanias und Tzetzes, die nicht allein ausdrücklich

[1] Polycratis gemma, quæ demonstratur, illibata intactaque est. Libr. XXXV. sect. 4.

[2] Aelianus Hist. var. lib. XII. cap. 30.

[3] S. o.

ſagen, daß der Stein deſſelben ein geſchnitteuer Stein geweſen, ſondern auch den Meiſter nennen, der ihn geſchnitten habe.

Und doch halte ich es lieber mit dem Plinius! Nicht zwar deßwegen, weil Plinius ſagt, daß dieſer Stein des Polykrates, welcher ein Sardonyx geweſen, noch bei ſeiner Zeit zu Rom, in dem Tempel der Concordia, gezeigt worden, und er ſich alſo mit ſeinen eigenen Augen belehren können; denn er ſelbſt ſagt das, weil er es ſagen hören, nicht weil er es wirklich glaubt;[1] ſondern ich gründe mich auf etwas anderes. Auf den Künſtler nämlich, der ihn geſchnitten haben ſoll.

Theodorus von Samos wird als dieſer genannt. Nun aber ſagt das ganze Alterthum, daß dieſer Theodorus in Metall gearbeitet, und zugleich ein Baumeiſter geweſen. Wäre es faſt nicht ein wenig zu viel, ihn auch zum Steinſchneider zu machen? Und wie, wenn der Ring, von dem die Rede iſt, ſein Werk ſeyn könnte, wenn er auch kein Steinſchneider geweſen wäre? wenn er ihn nämlich bloß gefaßt hätte? Ohne

[1] Sardonychem, heißen die Worte des Plinius, eam gemmam fuisse constat: ostenduntque Romæ, si credimus, Concordiæ delubro, cornu aureo Augusti dono inclusam, et novissimum prope locum tot prælatis obtinentem. Dieſes giebt unſer deutſcher Ueberſetzer: „und man zeigt ihn, wo wir's glauben wollen, zu Rom in der Kapelle der Eintracht, wo er durch das Geſchenk der Kaiſerin in ein goldenes Horn eingeſchloſſen iſt, und da ihm ſo viele vorgezogen ſind, faſt den letzten Ort behauptet." Ich zweifle, ob man daraus verſteht, was Plinius ſagen wollen, und was er für ein goldnes Horn gemeint, in welchem ſich dieſer Stein befand. Ich glaube, er meinte das Füllhorn, mit welchem die Göttin der Eintracht vorgeſtellt wird. Dieſes war mit Edelſteinen beſetzt, unter welchen ſich auch der Sardonyx des Polykrates, wie man vorgab, befand; aber faſt ganz unten, wo er ſo vielen andern nachſtehen mußte, zum Beweiſe, wie ſehr der Luxus in dieſen Koſtbarkeiten, ſeit den Zeiten des Polykrates, geſtiegen.

Zweifel paßt dieſes zu ſeiner anderweitigen Kunſt beſſer; und Herodotus ſcheint in der That auch nichts anders ſagen zu wollen: ἦν δὲ σφρηγὶς τὴν ἔφορεε χρυσοδετος — ἦν δὲ λεγον Θεοδώρου τοῦ Τηλεκλεος Σαμιου. „Polykrates hatte einen in Gold gefaßten Stein, welcher ein Werk des Theodorus war.“ Ich verſtehe, in ſo fern er gefaßt war, nicht aber, in ſo fern er irgend eine eingeſchnittene Figur enthielt. Denn es iſt falſch, was Kuhnius [1] und andere ſagen, daß σφραγὶς nothwendig einen Ring mit einem geſchnittenen Steine bedeute; es kann eben ſo wohl einen Ring mit einem bloßen ungeſchnittenen Steine bedeuten. Denn Pollux ſagt ausdrücklich: [2] οὗτω (σφραγιδας) τους ἐπισημους δακτυλιους ὠνομαζον, τους τα σημαντρα, ἢ λιθους ἐν αὐτοις ἐχοντας; und beim Theophraſt heißen σφραγιδια durchgängig alle Edelſteine überhaupt, wie man ſie in Ringen zu tragen pflegt, ohne Abſicht auf darein gegrabene Zeichen oder Bilder.

Indeß iſt es auch nicht zu läugnen, daß σφραγὶς öfters im engern Verſtande das ἐκμαγειον das Bild, die Figur bedeute, welche auf den Stein geſchnitten iſt und ſich in dem Wachſe abdrückt. Ja, eben dieſe Zweideutigkeit ſcheint mir die Urſache zu ſeyn, warum man in der angeführten Stelle des Herodotus einen Steinſchneider zu finden geglaubt, wo man nichts als einen Goldarbeiter ſehen ſollen. Was bei dem Herodotus σφρηγὶς σμαραγδου λιθου ἐουσα heißt, heißt bei dem Pauſanias: [3] ἐπι του λιθου της σμαραγδου σφραγὶς; und man muß ſonach erſt dieſes wiederum in jenes überſetzen, wenn man ſich nicht eine ganz falſche Vorſtellung davon machen will.

[1] Σφραγιδες differebant ἀπο των δακτυλιων in eo, quod signa quædam habebant insculpta in gemmis. In Indice ad Ael. Hist. var.

[2] Lib. V. segm. 100.

[3] Libr VIII. p. 629. Edit. Kub.

Ich halte mich bei dieſer Kleinigkeit auf, weil es mir vorkömmt, als habe uns Plinius die Epoche der erfundenen, oder in Griechenland wenigſtens bekannter gewordenen Kunſt in Stein zu ſchneiden, zwiſchen die Zeiten des Polykrates und Iſmenias wollen vermuthen laſſen.[1] Er ſagt: Polycratis gemma, quæ demonstratur, illibata intactaque est: Ismeniæ ætate multos post annos, apparet scalpi etiam smaragdos solitos. „Der Edelſtein des Polykrates war völlig unverletzt, und erſt zu den Zeiten des Iſmenias, viele Jahre nachher, zeigt es ſich, daß man auch in Smaragd geſchnitten.“ Ein geſchnittener Stein aus den Zeiten vor dem Polykrates war dem Plinius alſo nicht vorgekommen; und der Smaragd des Iſmenias war der erſte geſchnittene Stein, deſſen er erwähnt gefunden.

Dieſes Datum aber fiele weg, wenn man nothwendig zugeben müßte, daß Theodorus von Samos auch in Edelſteinen gearbeitet habe. Indeß hätte Hr. Winkelmann es immer als ausgemacht annehmen mögen, wenn er das Zeitalter dieſes Künſtlers nur nicht überhaupt ſo ſehr unrichtig beſtimmt hätte. „In Erz,“[2] ſagt er, „müßte man in Italien weit eher als in Griechenland gearbeitet haben, wenn man dem Pauſanias folgen wollte. Dieſer macht die erſten Künſtler in dieſer Art Bildhauerei, einen Rhöcus und Theodorus aus Samos, namhaft. Dieſer letzte hatte den berühmten Stein des Polykrates geſchnitten, welcher zur Zeit des Cröſus, alſo etwa um die ſechzigſte Olympias, Herr von der Inſel Samos war. Die Scribenten der römiſchen Geſchichte aber berichten, daß bereits Romulus ſeine Statue, von dem Siege gekrönt,

[1] Lib. XXXVII. Sect. 4.

[2] Geſchichte der Kunſt S. 16.

auf einem Wagen mit vier Pferden, alles von Erz, ſetzen laſſen u. ſ. w.“

Es folgt nicht, weil Theodor den Stein des Polykrates geſchnitten, weil er die große Vaſe von Silber gearbeitet hatte, welche Cröſus in den Tempel zu Delphi ſchenkte, daß er darum ein Zeitverwandter des Polykrates und Cröſus geweſen. Cröſus und Polykrates konnten im Beſitze dieſer Kunſtwerke ſeyn, ohne ſie dem Meiſter ſelbſt aufgegeben zu haben. Dieſer konnte längſt vor ihnen gelebt haben, und muß auch. Denn Plinius ſagt ausdrücklich: Plasticen invenisse Rhœcum et Theodorum tradunt, multo ante Bacchiadas Corintho pulsos. Dieſe Vertreibung der Bacchiaden geſchah durch den Cypſelus um die dreißigſte Olympiade; und das multo ante des Plinius bringt das Zeitalter des Theodorus den Zeiten des Romulus ungleich näher, ja beide können gar wohl als völlig zeitverwandte Perſonen betrachtet werden.

Aus dem Clemens Alexandrinus lernen wir zwar, daß Polykrates mit einer Leyer geſiegelt,[1] und Junius vermuthet, daß dieſe eben das Sinnbild geweſen, welches Theodorus auf jenen Stein geſchnitten. Aber wir wiſſen, daß man in den älteſten Zeiten auch mit Ringen von bloßem Metall ſiegelte, in welches die Namen oder Sinnbilder gegraben waren; und folglich kann die Nachricht des Clemens ihre Richtigkeit haben, ohne daß darum die Nachricht des Plinius falſch iſt. Denn in dieſer iſt nicht von bloßen Siegelringen, ſondern von Siegelringen mit geſchnittenen Steinen die Rede; und es iſt der Natur der Sache gemäß, daß jene längſt im Gebrauche geweſen, ehe dieſe aufgekommen.

[1] Pædag. Lib. III. p. 299. Edit. Pott.

Dreiundzwanzigſter Brief.

Zum Beweiſe, daß die Cyrenäer von je her als ein der Verſchwendung und Wolluſt äußerſt ergebenes Volk bekannt geweſen, führt Aelian aus dem Eupolis an, daß der geringſte von ihnen einen Ring von zehn Minen getragen, ὃς τις αὐτων ἐντελεζατος σφραγιδας ἐιχε δεκα μνων; und ſetzt hinzu: παρην δε θαυμαζεσθαι και τους διαγλυφοντας τους δακτυλιους; „denn man hatte Urſache, die, welche die Ringe geſtochen hatten, zu bewundern.“

Aber hier muß man den Zuſatz des Aelian von dem Zeugniß des Eupolis unterſcheiden. Es iſt bloß die Auslegung des Aelian, daß dieſe Ringe wegen der Arbeit des Steinſchneiders ſo koſtbar geweſen. Denn σφραγιδες, wie ſchon erinnert, heißen nicht eben nothwendig Ringe mit geſchnittenen Steinen; und wenn ſie es auch hier hießen, ſo iſt darum noch nicht ausgemacht, ob der Stein oder die Arbeit in dem Steine das mehrſte gekoſtet.

Ich weiß wohl, auch Chriſt [1] hat das letztere angenommen, um daraus zu zeigen, wie hoch die Alten die Kunſt des Steinſchneidens geſchätzt, und wie gut ſich die Meiſter derſelben bezahlen laſſen. Er evaluirt die zehn Minen über hundert und ſechs und ſechzig Thaler jetzigen Geldes, und meint, daß dieſes der ganz gewöhnliche Preis eines geſchnittenen Steines geweſen. Aber ich finde, daß die geſchnittenen Steine zu eben

[1] Comment. Lips. litt. Vol. I. p. 325. Wenn Chriſt die Worte des Aelians daſelbſt anführt, ſo ſagt er: Haec autem sunt ejus verba, de Commentariis Eupolis petita, super moribus Cyrenensium. Aelian aber citirt den Eupolis bloß ἐν τῳ Μαρικᾳ; und Marikas war der Titel eines ſeiner Luſtſpiele, in welchem er der Verſchwendung der Cyrenäer ohne Zweifel nur im Vorbeigehen gedachte. Wie hat Chriſt aus dieſem Luſtſpiele eigene Commentarii super moribus Cyrenensium machen können?

den alten Zeiten weit wohlfeiler gekauft wurden. Jſmenias durfte für einen Smaragd, auf welchem eine Amymone geſtochen war, nicht mehr als vier güldene Denare bezahlen, ob er gleich gern ſechſe dafür bezahlt hätte; und vier güldene Denare machen, nach eben dem Fuße evaluirt, welchen Chriſt angenommen, nicht viel mehr als ſechzehn Thaler. Nun iſt der Unterſchied von ſechzehn auf hundert und ſechs und ſechzig Thaler ohne Zweifel zu groß, als daß er bloß von der mehr oder weniger trefflichen Arbeit hätte entſtehen ſollen; und die Ringe der Cyrenäer müſſen nicht bloß beſſer geſchnittene, ſondern auch an und für ſich ſelbſt ungleich theurere Steine gehabt haben.

Was Plinius von dem Smaragde des Jſmenias erzählt, iſt von Harduin und andern ſehr falſch verſtanden worden, ſo deutlich auch die Worte des Plinius ſind. Erlauben Sie mir, ſie her zu ſetzen! [1] Nec deinde alia, quæ tradatur, magnopere gemmarum claritas exstat apud auctores: præterquam Ismeniam choraulem, multis fulgentibusque uti solitum, comitante fabula vanitatem ejus, indicato in Cypro sex aureis denariis smaragdo, in quo fuerat sculpta Amymone, jussisse numerari: et cum duo relati essent, imminuto pretio, male hercules curatum, dixisse: multum enim detractum gemmæ dignitati. Jſmenias erfährt, daß in Cypern ein geſchnittener Smaragd für ſechs güldene Denare zu verkaufen ſey; geſchwind ſchickt er einen hin, der ſolchen um dieſen Preis für ihn kaufen ſoll. Der Beſitzer läßt ſich handeln; Jſmenias bekömmt den Stein für vier Denare, und zwei Denare wieder zurück. Anſtatt aber, daß er hierüber vergnügt ſeyn ſollte, iſt er vielmehr ärgerlich. Der Stein, ſagt er zu dem Unterhändler, iſt nun das nicht mehr, was

[1] Lib. XXXVII. sect. 3.

er gewesen; um so viel wohlfeiler du ihn bekommen, um so viel schlechter hast du ihn gemacht. Die Worte, et cum duo relati essent, beziehen sich offenbar auf denarios aureos. Harduin aber nimmt es so, als ob bei duo zu verstehen wäre Smaragdi, und glaubt, Ismenias hätte für seine sechs Denare zwei Smaragde statt einem bekommen. Mercatorem, sagt er, puduit tanti æstimasse vel unicum: pretio persoluto duos emptori obtulit. Eben so hat auch unser deutscher Uebersetzer den Plinius verstanden. „Es sey in Cyprus ein Smaragd für sechs goldene Denare feil geboten worden, in welchem die Amymone eingegraben war, und er habe das Geld dafür bezahlen lassen; als man ihm nachher zwei dafür brachte, habe er gesagt, u. s. w.“ Relati kann nur auf etwas gehen, was Ismenias wieder bekam, was er erst gegeben hatte; und das waren die zwei Denare. Wie hätte auch der Verkäufer, statt einem solchen Steine, gleich zwei geben können, da es kein bloßer, sondern ein geschnittener Smaragd war? Die Sache spricht für sich selbst.

Ismenias war ein Zeitverwandter des Antisthenes, [1]

[1] Plutarch merkt in dem Eingange zu dem Leben des Perikles an, daß es Geschicklichkeiten gäbe, die wir bewundern könnten, ohne die, welche sie besitzen, hoch zu schätzen; daß wir uns über ein Werk freuen können, dessen Meister wir verachten. Antisthenes habe daher sehr wohl gesagt, als er gehört, daß Ismenias ein sehr geschickter Flötenspieler sey: „doch muß er ein schlechter Mensch seyn, sonst wäre er kein so guter Flötenspieler.“ Antisthenes liebte die Musik überhaupt nicht, die er zu den Weichlichkeiten des Lebens zählte, an welchen der Weise keinen Geschmack haben müsse. Als einst bei einem Gastmahle jemand zu ihm sagte: Singe! so antwortete er ihm: Und du, blase mir. *Ειποντος αὐτῳ τινος παρα ποτον, ᾄσον, Συ μοι, φησιν, αὐλησον.* Die Antwort sagt gar nichts, wenn sie nicht eben das sagt, was wir bei den deutschen Worten verstehen würden! Ganz gewiß eine sehr unanständige Grobheit; die sich aber ein Cyniker gar wohl erlaubte. Doch ich will hier nicht von dem Hasse des Antisthenes gegen die Musik, auch nicht von

welcher den Sokrates überlebte. Man kann annehmen, daß er gegen die neunzigſte Olympiade geblüht. Ungefähr in eben

der Möglichkeit oder Unmöglichkeit reden, durch unabläſſige Uebung eine nichtswürdige Geſchicklichkeit auf den höchſten Grad ihrer Vollkommenheit zu bringen, und dabei dennoch ein guter rechtſchaffener Mann zu ſeyn; ich betrachte jetzt nur das Urtheil des Antiſthenes als einen Beweis, daß Iſmenias ein Zeitverwandter dieſes Philoſophen geweſen. Nun hatte Antiſthenes ſelbſt ſchon Schüler, als er ſich zum Sokrates in die Schule begab, und kann dieſen nicht viel überlebt haben. Folglich kann auch Iſmenias, welcher bei Lebzeiten des Antiſthenes ſchon ein vollkommner Meiſter war, nicht viel älter geworden ſeyn als dieſer. Sokrates ſtarb gegen den Anfang der 95. Olympias; man laſſe den Antiſthenes zwanzig Jahre länger als den Sokrates, und den Iſmenias zwanzig Jahre länger als den Antiſthenes gelebt haben; ſo iſt Iſmenias doch in der 105ten Olympias ſchon todt geweſen. Gleichwohl leſen wir bei dem Plutarch (*Αποφθ. Βασ. και Στρ.* Edit. Henr. Steph. in 8. p. 304) unter den denkwürdigen Sprüchen des Atheas folgendes: *Ισμηνιαν, τον ἀριστον αὐλητην, λαβων, ἀιχμαλωτον, ἐκελευσεν αὐλησαι. Θαυμαζοντων δε των ἀλλων, αὐτος ὡμοσεν ἡδιον ἀκουειν του ἱππου χρεμετιζοντος.* „Atheas, oder wie ihn Plutarch ſchreibt, Ateas, habe den berühmten Flötenſpieler Iſmenias gefangen bekommen, und ihn vor ſich blaſen laſſen. Als ihn nun die andern ſehr bewundert, habe Atheas geſchworen, das Wiehern eines Pferdes ſey ihm weit angenehmer.“ Dieſer Atheas war der König der Scythen, mit welchen Philippus König von Macedonien Krieg führte; und dieſer Krieg fällt in die 110te Olympiade. Wie iſt es wahrſcheinlich, daß dieſer Iſmenias unſer Iſmenias geweſen ſey? Wenn er auch damals noch leben konnen, ſo wird ein Mann von ſeinem Alter doch nicht mehr in den Krieg gezogen ſeyn. Er lebte und lehrte zu Athen; wie wäre er unter das Heer des Königs von Macedonien gekommen? Hier iſt nicht die geringſte Wahrſcheinlichkeit, und der Flötenſpieler, welchen Atheas gefangen bekam, muß entweder ein ganz anderer Iſmenias geweſen ſeyn, oder dieſer Name iſt ſelbſt bei dem Plutarch verſchrieben. Ich glaube das letztere. Denn obſchon Plutarch das nämliche Hiſtörchen noch an zwei andern Orten ſeiner Schriften wiederholt hat; (nämlich einmal in der Abhandlung *Οτι οὐδε ζην ἐξιν ἡδεως κατ' Επικουρον* p. m. 2010 und das anderemal in der zweiten Rede *περι της Αλεξανδρου τυχης ἡ ἀρετης* p. m. 595) und obgleich an beiden Orten, nach der Ausgabe des Henricus Stephanus, deren ich mich bediene, ſo wie in den denkwürdigen Reden, *Ισμηνιας* geleſen wird: ſo iſt doch gewiß,

dieſe Zeit muß die Comödie des Eupolis fallen, aus welcher Aelian ſein obiges Zeugniß von der Verſchwendung der Cyrenäer entlehnte. Denn wir wiſſen aus dem Quintilian, daß Eupolis unter ſeinem Marikas den Hyperbolus verſtanden habe, welcher in der zwei und neunzigſten Olympiade zu Samos umgebracht wurde. [1]

Dieſer Synchronismus leitet zu verſchiednen Schlüſſen in der Geſchichte der älteſten Kunſt.

Als in Griechenland die geſchnittenen und ungeſchnittenen Steine nur erſt ein eitler aber faſt unentbehrlicher Putz für die Finger der Flötenſpieler waren; als ein Iſmenias von Athen bis nach Cypern ſchickte, um Einen, lieber theurer als wohlfeiler, für ſich kaufen zu laſſen: waren ſie in Ländern von Afrika ſchon ſo gemein, daß der geringſte Cyrenäer keinen ſchlechtern als für zehn Minen zu tragen pflegte. Zu den Cyrenäern war die Kunſt ohne Zweifel von den Aegyptern gekommen; aber von der Ausbreitung der Kunſt aus dieſem ihrem Geburtslande gegen Afrika wiſſen wir ſonſt wenig oder nichts.

Der ſechsjährige Krieg, welchen die Athenienſer, in der acht und neunundſiebzigſten Olympiade, in Aegypten führten, machte die Griechen, dünkt mich, mit den Künſten der Aegypter bekannter, als ſie es bisher durch Vermittelung verpflanzter Familien und Völker, durch die Gemeinſchaft des Handels,

daß nicht alle Ausgaben ſo leſen, folglich nicht alle Handſchriften ſo geleſen haben, und man in verſchiedenen Αμεινιας anſtatt Ισμηνιας findet. Paulus Leopardus (Emendat. lib. XII. cap. 2) will zwar jenes in dieſes verwandelt wiſſen, allein aus den von mir angeführten Gründen hätte er vielmehr grade das Gegentheil rathen ſollen. Auch Xylander ſchreibt in ſeiner lateiniſchen Ueberſetzung der Denkſprüche Ameinias anſtatt Ismenias; und Ameinias iſt endlich auch nichts weniger als ein ungewöhnlicher Name.

[1] Thucyd. lib. VIII. §. 13.

und durch Reiſen einzelner Perſonen werden können. Ich erinnere mich aus dem Thucydides,[1] daß, als damals die Athenienſer endlich von den Perſern wieder aus Aegypten vertrieben wurden, der Reſt von ihnen ſich durch Lybien nach Cyrene retteten, und von da in ihr Vaterland zurück kamen. Und ohne Zweifel waren es dieſe, welche von der Pracht und Verſchwendung der Cyrenäer ſo viel Aufhebens machten, daß die Comödienſchreiber noch verſchiedene Jahre nachher darauf anſpielten.

Aus der Anmerkung des Plinius,[2] daß die Eitelkeit, ſich mit vielen glänzenden Steinen zu ſchmücken, bei den Griechen Anfangs den Flötenſpielern eigen geweſen, glaube ich eine Stelle des Ariſtophanes[3] beſſer zu verſtehen, als ſie von alten und neuen Auslegern verſtanden worden. Wenn nämlich Sokrates den Strepſiades bereden will, daß die Wolken wirkliche Gottheiten wären, ſo macht er ihm eine Menge Perſonen namhaft, die alle durch ſie lebten, Sophiſten, Wahrſager, Aerzte, Σφραγιδονυχαγοκομητας u. ſ. w. Dieſes Wort bedeutet, nach ſeiner Zuſammenſetzung, Leute, welche ihre Finger bis an die weißen Nägel mit Steinringen beſtecken, und man hat nichts als δωτους, Weichlinge darunter verſtanden; wie es denn auch die Dacier bloß durch Effeminés überſetzte. Doch, wenn man erwägt, daß es unter Namen von Leuten ſteht, welche irgend eine windigte, betrügeriſche, eitle Kunſt treiben, und ſich erinnert, was Plinius, in Rückſicht auf die damaligen Sitten, tibicinum gloria tumere nennt: ſo iſt wohl

[1] Libr. I. §. 110.

[2] Hic (Ismenias) videtur instituisse, ut omnes musicæ artis hac quoque ostentatione censerentur. — Sorte quadam his exemplis initio voluminis oblatis adversus istos, qui sibi hanc ostentationem arrogant, ut palam sit eos tibicinum gloria tumere l. c.

[3] Nub. v. 331.

kein Zweifel, daß Ariſtophanes mit dieſer komiſchen Benennung die Flötenſpieler anſtechen wollen.

Auch davon, daß erſt in den Zeiten des Peloponneſiſchen Krieges ſich die Griechen der geſchnittenen Steine zu Siegeln zu bedienen angefangen, glaube ich in dem Ariſtophanes die Spur gefunden zu haben. Denn unter andern Dingen, welche er die Weiber in ſeinen Theſmophoriazuſen [1] dem Euripides zur Laſt legen läßt, iſt auch dieſes, daß er die Männer gelehrt habe:

— θριπηδες' ἐχειν σφραγιδια
Ἐξαψαμενους. —

Vordem hätten die Männer ſich nur ganzer ſchlechter Schlüſſel und Ringe bedient, wenn ſie etwas verwahren wollen; die Weiber hätten ſich, für ein ſehr weniges, dergleichen können nachmachen laſſen;

Προτου μεν οὐν ἡν αλλ' ὑποιξαι την θυραν,
Ποιησαμεναισι δακτυλιον τριβολον —

aber der verwünſchte Euripides ſey es, der ihnen die Laconiſchen Schlüſſel mit drei Zacken, und die σφραγιδια θριπηδεζα bekannt gemacht habe. Wirkliches von Würmern gefreſſenes Holz, dergleichen man ſich in den allererſten Zeiten zu Siegeln ſoll bedient haben, kann eben darum hier nicht zu verſtehen ſeyn. Es müſſen alſo entweder Steine verſtanden werden, die nach Art eines ſolchen Holzes geſchnitten waren; oder das θριπηδεζα iſt bloß figürlich von der ſo beſondern Kleinheit der in dem Steine enthaltenen Figuren zu nehmen, daß ſie eher von Würmern hinein genagt, als von Menſchen hinein gearbeitet ſcheinen ſollten. In beiden Fällen erhellt ſo viel, daß der Gebrauch mit geſchnittenen Steinen zu ſiegeln unter den Griechen damals noch ſehr neu geweſen, weil ihn ſonſt die

[1] v. 435. 36.

Weiber unmöglich zu einer Erfindung des Euripides hätten machen können.

Vierundzwanzigster Brief.

Wir haben über die Nachsuchung, zu welcher Zeit die Kunst in Stein zu schneiden bei den Griechen in Schwung gekommen, den Hrn. Klotz ganz aus dem Gesichte verloren. — Ich wollte Sie von seiner Kenntniß der Edelsteine als Edelsteine unterhalten.

Wenn Hr. Klotz aus dem Mariette anführt, daß sich so gar schöne Smaragde und Rubinen fänden, auf welchen alte Steinschneider ihre Kunst gezeigt, so setzt er, wie Sie gesehen, hinzu: „aber dieses scheint mir selten geschehen zu seyn, am seltensten mit dem Rubin, wegen seiner Härte und großem Werthe.“

Die erste Hälfte dieses Zusatzes versteht sich von selbst; zwar bei Hr. Klotzen sollte sie sich nicht von selbst verstehen, der kurz zuvor die Neigung der Alten zu geschnittenen Steinen so sehr übertrieben, und so sehr wider den vermeinten neuern Geschmack an bloßen Steinen gepredigt hatte, „die ungeheure Summen kosten, ohne daß die Erfindung oder Arbeit des Steinschneiders sich auf eine Art daran gezeigt hätte, die uns unterrichten oder ergötzen könnte.“ Denn bei einem solchen Eifer für das Schöne der Kunst, als er den Alten beilegt, hätte dem Liebhaber kein Stein zu kostbar, und dem Künstler keiner zu hart seyn müssen. Doch in diese Inconsequenz mußte Hr. Klotz fallen; also nichts weiter davon!

Nur hätte er sich die Ungereimtheit der andern Hälfte seines Zusatzes ersparen können: „am seltensten mit dem Rubin, wegen seiner Härte und großem Werthe.“ Denn das

heißt, die Zeiten gewaltig verwechseln; das heißt, sich einbilden, daß eben der Rang, daß eben die Schätzung, die wir jetzt den Edelsteinen geben, ihnen auch von den Alten gegeben worden; das heißt, schlechterdings nicht wissen, was jeder wissen kann, der seinen Plinius fleißiger gelesen, als Hr. Klotz.

Wenn nämlich gleich jetziger Zeit der Rubin die nächste Stelle nach dem Diamante behauptet: so hat er sie doch nicht immer behauptet, sondern das Alterthum ertheilte sie dem Smaragde. Tertia auctoritas, sagt Plinius, nachdem er die erste Würde dem Diamante, und die zweite der Perle, nach dem einstimmigen Urtheile seines und aller vorigen Zeitalter, zuerkannt hatte, tertia auctoritas smaragdis perhibetur pluribus de causis. [1] Folglich hätte es Hr. Klotz gerade umkehren und sagen müssen, daß, wenn die Alten nur selten in Rubin und Smaragd geschnitten, sie es am aller seltensten in den letztern, und nicht in den erstern, dürften gethan haben; denn nicht den Rubin, sondern den Smaragd setzten sie, unter andern Ursachen auch wegen seiner Härte, gleich nach dem Diamanten. Von derjenigen Gattung des Smaragds, welcher aus Scythien und Aegypten kam, sagt Plinius ausdrücklich: quorum duritia tanta est, ut nequeant vulnerari. Die Rubine hingegen, scheinen ihm nur wenig bekannt gewesen zu seyn, und weder die Griechen wissen von ihrem Ἄνθραξ, noch die Römer von ihrem Carbunculus etwas zu sagen, was dem Smaragde im geringsten den Vorzug streitig machen könnte.

Hierzu kömmt noch dieses: der Smaragd war bei den Alten nicht allein in höherm Werthe, als der Rubin, sondern es war auch sogar verboten, ihn zu schneiden, wegen seiner wohlthätigen Wirkung auf das Auge. Auch dieses

[1] XXXVII. sect. 16.

lehrt uns Plinius: quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi velitis. [1]

Ich weiß zwar wohl, was Goguet [2] gegen dieses Vorgeben erinnert: „Man begreift nicht, sagt er, worauf sich Plinius gegründet, wenn er anmerkt, daß es überhaupt nicht erlaubt gewesen, in Smaragd zu schneiden. Die alte Geschichte belehrt uns von dem Gegentheile. Der Ring, welchen Polykrates ins Meer warf, und der in dem Bauche eines Fisches wieder gefunden ward, war ein Smaragd, den Theodorus, ein berühmter Künstler des Alterthums, geschnitten hatte. Desgleichen meldet Theophrast, daß viele Leute die Gewohnheit gehabt, Siegel von Smaragd zu führen, um sich durch ihren Anblick das Gesicht zu stärken. Ja, Plinius selbst hatte verschiedene Beispiele von dergleichen geschnittenen Steinen vor sich."

Doch, diesen Einwürfen ist zu begegnen. Fürs erste glaube ich nicht, daß Plinius sagen wollen, es sey ein positives, wirklich niedergeschriebenes und unter einer gewissen festgesetzten Strafe promulgirtes Verbot, in Smaragd zu schneiden, vorhanden gewesen. Dergleichen läßt sich kaum denken; und wo wäre es gewesen? Es hätte doch nur in einzelnen Ländern von Kraft seyn können, und in allen übrigen würden sich Künstler und Liebhaber darüber weggesetzt haben. Die Worte des Plinius (decreto hominum iis parcitur) scheinen weiter nichts anzudeuten, als ein allgemeines aber stillschweigendes Uebereinkommen der Menschen, durch welches sich die Sache selbst verbot. Denn, da man den Smaragd nur seines lieblichen Anblicks wegen suchte, seiner Farbe wegen, welche das Auge so angenehm füllt, ohne es zu sättigen: so

[1] l. c.

[2] De l'Origine des Loix, des Arts etc. Tom. I. Part. II. p. 238.

konnte es unmöglich eine Empfehlung für ihn seyn, sein Convolut durch die Kunst zu verringern. Jedermann liebte ihn wegen seiner Bestandtheile, und alles was diese verminderte, mußte nothwendig auch seinen Werth vermindern. Wer hätte also Lust haben können, ihn zu schneiden, da er ungeschnitten mehr gelten, mehr Käufer finden konnte, als noch so künstlich geschnitten?

Sollte indeß, was auf diese Weise unterblieb, wohl ohne alle Ausnahme unterblieben seyn? Wer kann sich das vorstellen? Vielmehr haben deren aus eben der Ursache, welche das allgemeine Gesetz veranlaßte, von dem sie die Ausnahmen sind, entspringen können und müssen. Die Ursache, warum man den Smaragd nicht schnitt, war, wie es Solinus ausdrückt: ne offensum decus imaginum lacunis corrumperetur. Wenn nun aber dem Künstler ein Smaragd in die Hände fiel, der irgend einen kleinen Fehler der Farbe oder des Körpers hatte, von welchem er sahe, daß er eben durch dergleichen imaginum lacunas heraus zu bringen sey: wird er ihn nicht eben darum geschnitten haben, warum er ihn ohne diesen Fehler nicht hätte schneiden müssen?

Und dieses wäre die Antwort überhaupt auf alle die einzelnen Beispiele von geschnittenen Smaragden, die man dem Plinius entgegen setzen könnte. Von denen aber, die Goguet anführt, läßt sich bei jedem noch etwas insbesondere anmerken.

Daß der Stein des Polykrates ein Smaragd gewesen, ist so ausgemacht nicht. Herodotus zwar sagt es; aber Plinius giebt ihn für einen Sardonyx aus. Wäre es aber auch wirklich ein Smaragd gewesen, so habe ich schon gezeigt, wie wenig es erwiesen, daß es ein geschnittener gewesen.

Das Zeugniß des Theophrast [1] beweiset vollends nichts.

[1] Seite 62 der Englischgriechischen Ausgabe von Hill.

Denn Theophraſt, wenn er anmerkt, daß der Smaragd für die Augen gut ſey, ſagt blos: διο και τα σφραγιδια φορουσιν ἐξ ἀυτης, ὡσε βλεπειν; welches weiter nichts bedeutet, als daß man ihn daher gern in Ringen geführt.

Was endlich die geſchnittenen Smaragde anbelangt, die bei dem Plinius ſelbſt vorkommen ſollen, ſo erinnere ich mich nur des einzigen, bereits gedachten, den Iſmenias in Cypern kaufen ließ. Dieſer beweiſe, ſagt Plinius, daß damals scalpi etiam smaragdos solitos. „Man ſchnitt damals auch ſogar Smaragde.“ Das etiam iſt deutlich mit Beziehung auf das ſtreitige Verbot geſagt. Freilich wird man, zu Anfange der Kunſt die erſten die beſten Steine geſchnitten haben, die unter die Hände kamen. Das Verbot, oder die ſtillſchweigende Uebereinſtimmung der Menſchen, die Smaragde nicht zu ſchneiden, kann nicht mit der Kunſt zugleich entſtanden ſeyn. Dabei mußten Erfahrungen vorausgeſetzt werden, wie wenig der Schnitt dem Smaragde zuträglich ſey; und ſonach widerſpricht ſich Plinius auch hier ſo wenig, daß er ſich vielmehr beſtätigt.

Fünfundzwanzigſter Brief.

Was ich aber zu ſo vielen geſchnittenen Smaragden ſage, die ſich in den Cabinetten finden?

Daß es keine wahren Smaragde ſind; daß es Steine von einer geringern Gattung ſind, welche dem alten Smaragde mehr oder weniger beikommen.

Die meiſten dürften vielleicht das ſeyn, was die Italiener Plasma di Smeraldo nennen. Plasma di Smeraldo, ſagt Hr. Winkelmann, [1] iſt die Mutter oder die äußere Rinde des

[1] Anmerk. zu der Geſch. der K. S. 18.

Smaragds. Ich will ihm das hier nicht ſtreitig machen; aber erlauben Sie mir eine etymologiſche Anmerkung über das Wort Plasma. Man würde ſich ſehr irren, wenn man es für das Griechiſche πλασμα halten wollte. Es iſt weiter nichts, als das ſanfter ausgeſprochene Prasma; denn Zanetti, [1] und andere, ſchreiben allezeit Prasma, anſtatt Plasma di Smeraldo; und Hr. Lippert macht daher ohne Grund Plasma und Prasma zu zwei verſchiedenen Steinen. [2] Er iſt auch ganz falſch berichtet, daß die Italiener unter Plasma einen gräulich geſprengten Hornſtein verſtünden. Weder einen Hornſtein, noch weniger einen gräulich geſprengten! Vielleicht zwar, daß das letztere bloß bei Hr. Lipperten verdruckt iſt, und es anſtatt gräulich, grünlich heißen ſoll. Was er Plasma heißt, muß eben der Stein ſeyn, den er anderwärts Prasma nennt, und an einem dritten Orte, Pras. [3] Denn kurz, Plasma und Prasma und Pras iſt alles eins.

Aber wie das? Alle drei ſind nichts als der Prasius, oder die gemma prasina der Alten. In Prasina war der Punkt verwiſcht, in ward für m geleſen, und ſo entſtand das Prasma, oder Plasma, welches wir Deutſche jetzt in Pras verkürzen, nachdem das alte Präſem [4] aus dem Gebrauche gekommen.

Die Griechen und Römer ſcheinen, unter Praſius oder Praſites, alle Steine von einer unreinen grünen Farbe begriffen zu haben, indem das Wort ſelbſt weiter nichts als eine ſolche Farbe andeutet. Da es aber unter dieſen nothwendig einige geben mußte, welche dem ſchönen Grün des Smaragds näher

[1] Dactyl. Zanett. p. 17.

[2] Dactyl. Erſtes Tauſend Nr. 178 und zweites Tauſend Nr. 891.

[3] Ebend. ſ. Erſtes Tauſend, Nr. 270.

[4] Boetius de Boot ex recens. Adriani Toll. p. 263

kamen: so machten die neuern Steinkenner für sie den zusammengesetzten Namen, Prasma di Smeraldo, Smaraldprásium, welches im lateinischen Smaragdoprasius heißen muß, und keinesweges vom Gori [1] durch Prasma Smaragdinea hätte übersetzt werden sollen. Denn das heißt Verstümmlungen der Unwissenheit autorisiren, und die Benennungen unnöthiger Weise häufen.

Die Alten kannten so vielerlei Arten von Pras, oder gemmis viridantibus, welche alle ihre besondere Namen hatten! Der alte geschnittene Stein, den man Smaragd nennt, wird also sicherlich eher von der einen oder der andern, als ein wahrer Smaragd seyn. Denn da es Plinius ausdrücklich sagt, daß dieser nicht geschnitten worden, so kann man es glauben und muß es glauben. Wie hätte sich Plinius so etwas können in den Kopf setzen lassen, wenn es nicht wahr gewesen wäre? Er sollte uns eine falsche Nachricht hinterlassen haben, deren Widerlegung ihm alle Tage hätte vor Augen kommen können?

Ich finde noch einen Umstand bei ihm, der dieses Vorgeben bestätiget. Diesen nämlich, daß die Smaragde meistens hohl geschliffen wurden: [2] iidem plerumque et concavi, ut visum colligant, eine Form, welche sie zum Schneiden ganz ungeschickt machte. — Doch von dieser concaven oder converen Form der alten Gemmen, einmal in einem besondern Briefe, wo es sich zeigen wird, daß die Meinung des Salmasius, [3] welcher das Verbot die Smaragde zu schneiden, nur auf die concav geschliffenen einschränken will, nicht Statt haben kann.

[1] Dactyl. Zanett. I. c.

[2] Lib. XXXVII. sect. 16.

[3] Ad Solinum p. 196

Sechsundzwanzigſter Brief.

„Selten, ſetzt Hr. Klotz hinzu, ſind auch ihre Werke in Sapphir.“

Was für einen Sapphir meint er? Den Sapphir der Alten, oder unſern? Denn er wird wiſſen, daß dieſes zwei ganz verſchiedene Steine ſind. Von jenem wäre es kein Wunder, denn Plinius nennt ihn ausdrücklich inutilem scalpturæ, intervenientibus crystallinis centris. [1] Ueber dieſen aber wird noch geſtritten, ob er den Alten überhaupt bekannt geweſen. Und kannten ſie ihn ja, ſo kannten ſie ihn doch nur als eine Art des Amethyſts oder Berylls. Er hatte den Werth nicht, den er bei uns hat; und wenn ſie ihn ſchnitten, ſo geſchah es mehr von ungefähr, als in der Meinung, einen koſtbarern Stein zu ſchneiden.

„Am häufigſten, fährt Hr. Klotz fort, brauchten ſie zu hohl gegrabenen Werken den Carneol oder Agat von einer Farbe, ſo wie ſie ſich bei erhobenen Werken der verſchiedenen Agatonyche und Sardonyche bedienten.“

Hier möchte ich erſt eine orthographiſche Kleinigkeit fragen? Warum ſchreibt Hr. Klotz beſtändig Agat? Der Stein und der Fluß, von welchem der Stein den Namen hat, haben im Griechiſchen ein χ; und nur die Franzoſen müſſen wegen ihrer ſchiſchenden Ausſprache des ch, dieſes χ in ein g verwandeln. Aber warum wir? Daß es Hr. Klotz thut, iſt alſo ein Beweis, mit welcher Oſcitanz er ſeinen franzöſiſchen Währmännern nachſchreibt. Aus eben dieſer Oſcitanz ſchreibt er Berill und Amethiſt, anſtatt daß er Beryll und Amethyſt ſchreiben ſollte.

Sodann möchte ich wiſſen, ob ſich Hr. Klotz in dieſer

[1] Libr. XXXVII. sect. 39.

Stelle mehr als Antiquar oder als Naturkundiger, mehr in der Sprache der alten oder der neueren Steinkenner habe ausdrücken wollen? Denn gewiß iſt es, daß er ſich nur nach einer und eben derſelben hätte ausdrücken, und nicht in der nämlichen Periode bald dieſe bald jene führen müſſen.

Hat er mit den alten Steinkennern ſprechen wollen, ſo hätte er ſich des Wortes Carneol enthalten, und nicht von einfärbigen Achaten ſprechen müſſen. Die Achate der Alten waren lauter vielfärbige Steine.

Πολλα μεν ουν ρεα γ' εϛιν αχατου χρωματ' ιδεσθαι. [1] Nur nach der unter dieſen verſchiedenen Farben am meiſten hervorſtechenden, zum Grunde liegenden, herrſchenden Farbe bekam er verſchiedene Namen, und hieß bald Cerachates, bald Hämachates, bald Leukachates u. ſ. w. Ich weiß wohl, daß Plinius eines Achats gedenkt, [2] quæ unius coloris sit, und der, von Ringern getragen, ſie unüberwindlich mache. Aber Salmaſius hat ſehr richtig angemerkt, [3] daß man anſtatt unius coloris, minii coloris leſen müſſe; nicht zwar aus dem Grunde, daß die Alten von keinem einfärbigen Achate gewußt: aber dieſer Grund iſt darum doch nichts minder wahr. Was bei den Alten Achat heißen ſollte, mußte Streife oder Puncte von anderer Farbe haben, als die übrige Maſſe des Steines war; und alle einfärbige Steine, die ihrer übrigen Eigenſchaften wegen zu den Achaten gehört hätten, hatten ihre eigene Namen.

Nur die neueren Steinkenner und Naturkundiger, die ihre Claſſen mehr nach den Beſtandtheilen zu ordnen geſucht, ſind es, welche den Namen Achat zu einem Geſchlechtsnamen gemacht haben, unter welchem ſie alle durchſichtigere Hornſteine

[1] Orpheus de Lapidibus. v. 103.
[2] Lib. c. sect. 54.
[3] Ad Solinum p. 135.

begreifen, ſie mögen eine oder mehrere Farben zeigen. Hat Hr. Klotz aber ſich mit dieſen ausdrücken wollen, ſo hätte er bedenken müſſen, daß ſonach der Carneol ſelbſt mit zu den Achaten gehört. Er hätte nicht ſagen müſſen, daß die Alten zu hohlgegrabenen Werken am häufigſten den „Carneol und Achat von einer Farbe" gebraucht; denn wer wird erſt eine einzelne Art nennen, und dann das Geſchlecht? Sondern er hätte ſagen müſſen, daß ſie gemeiniglich Achate von einer Farbe und unter dieſen am häufigſten den Carneol dazu gebraucht haben, in ſo fern man unter Carneol, welche Benennung den Alten unbekannt war, den Sarder mit verſtehen darf.

Mit einem Worte: die Steinkenntniß des Hrn. Klotz iſt eine ſehr ungelehrte Kenntniß. Sie iſt lediglich aus den Namenverzeichniſſen der verſchiedenen Daktyliotheken und beſonders der Lippert'ſchen zuſammengeſtoppelt. Was wird uns aber in dieſen Verzeichniſſen nicht oft aufgeheftet! Was für Monſtra von Namen kommen nicht da zum Vorſchein!

Ein ſolches Monſtrum iſt der Achatonyx, deſſen ſich nach Hr. Klotzen die Alten zu erhobenen Werken verſchiedentlich ſollen bedient haben. Auch Hr. Lippert braucht dieſen Namen ſehr häufig. Aber er iſt bei den Alten ganz unerhört, und ſelbſt die ſpäteren Schriftſteller Marbodus, Albertus Magnus, Camillus Leonardus, Baccius, Conrad Geſner, und wie ſie alle heißen, kennen ihn nicht, ſo daß er aus einer ganz neuen Hecke ſeyn muß. Aber was ſollen wir uns dabei denken? Es läßt ſich ſchlechterdings nichts dabei denken. Der Onyx gehört unter die Achate; und wie läßt ſich eine Zwittergattung aus dem Geſchlechte und der Art zuſammen ſetzen? Bloß die regulare Lage der farbigen Streife macht den Achat zum Onyx; und ich verſtehe nicht, wie dieſe Streife zugleich regulär und auch nicht regulär ſeyn können. Ganz anders iſt es mit dem

Sardonyx: hier iſt Art und Art zuſammengeſetzt, und man hat für gut befunden, denjenigen Onyx, deſſen Streife von der Farbe des Sarders ſind, durch dieſen Zwitternamen auszuzeichnen.

O des glücklichen Gelehrten, der ſo zahm und fromm alles auf Treu und Glauben nachſchreibt, und ſich alle pedantiſche Diſcuſſionen erſpart! Was ſchadet es ihm, wenn man auch manchmal über ihn lächeln muß? — Weil Hr. Lippert den Abdruck eines Kopfes beibringt, der in einen Diamant geſchnitten ſeyn ſoll: [1] „ſo haben wir, nach dem Hrn. Klotz, nun nicht mehr nöthig, uns auf bloße Muthmaßungen zu verlaſſen, daß die Alten in Diamant gegraben haben.“ [2] Durch dieſen einzigen Diamant iſt Goguet, und wer es mit Goguet hält, auf einmal zum Stillſchweigen gebracht. Er befindet ſich in der Sammlung des Mylord Bedfort, dieſer Diamant! Was für eine Koſtbarkeit und Seltenheit kann man nicht einem Mylord zutrauen! — Es wäre ſehr natürlich, aus dem Lächeln darüber ins Lachen zu fallen. —

Doch, ich will lieber ganz ernſthaft den Hrn. Lippert und den Hrn. Klotz bitten, mich zu belehren, woher ſie es ſo gewiß wiſſen, daß dieſer Stein des Mylord Bedfort ein wahrer Diamant iſt? Welche Verſuche ſind damit angeſtellt worden? Wie, wenn es ein gebrannter Amethyſt, oder Sapphir, oder Smaragd wäre, deren orientaliſche Gattungen, wenn ſie durch das Feuer ihrer Farben beraubt worden, ſo viel von dem wahren Glanze und Waſſer des Diamants haben, daß der erfahrenſte Juwelier damit betrogen werden kann? [3] Hätte kein Antiquar dieſen Betrug verſuchen können? Wäre es aber

[1] Zweites Tauſend. Nr. 387.

[2] S. 42.

[3] S. Hills Anmerkungen über den Theophraſt, S. 83.

auch ein wahrer Diamant, könnte die Arbeit darauf nicht das Werk eines neuen Künſtlers ſeyn? Wer kann dafür ſtehen, daß ſie es nicht iſt?

Hier müſſen Beweiſe aus Büchern mehr gelten, als der Augenſchein. Wenn die Bücher der Alten keiner geſchnittenen Diamante erwähnen; wenn hundert Umſtände hingegen in ihnen vorkommen, die es ſchwer zu begreifen machen, daß ſie deren gehabt, die es ſogar zweifelhaft machen, ob ſie auch nur geſchliffene Diamante gehabt: ſo wäre es eine große Einfalt, jemanden in der Welt, er ſey, wer er wolle, auf ſein bloßes Wort zu glauben, daß ſich da oder dort ein ſolcher alter Diamant wirklich befinde.

Siebenundzwanzigſter Brief.

Aber Hr. Kloß hat ſich eine zu gute Entſchuldigung ausgeſpart, warum er ſo kahle und verwirrte Kenntniſſe von Edelſteinen zeigt, als daß ich mich länger bei dieſer Materie verweilen darf.

Er ſagt nämlich, [1] „daß in Anſehung der Benennungen, welche die alten Schriftſteller den Edelſteinen beigelegt haben, eine große Dunkelheit herrſche. Die Neueren hätten zwar die alten Namen beibehalten; allein ſie hätten ganz andere Steine damit beſchenkt, als die Alten.“

Das iſt nun zwar ſehr ſelten geſchehen, und es iſt in dieſem Theile der natürlichen Geſchichte weit mehr Ungewißheit und Verwirrung daher entſtanden, daß man anſtatt der alten Namen ganz neue eingeführt (wie z. E. die Namen des Rubins mit ſeinen Abänderungen, Ballas, Rubinell, Spinell), als daher, daß man die alten Benennungen auf Steine, denen ſie ehedem nicht zugekommen, übergetragen. Doch bei dem

1 S. 44.

allem, es mag ſo ſeyn; wir wollen von Hr. Klotzen nicht verlangen, daß er mehr wiſſen ſoll, als er verſichert, daß man wiſſen kann.

Und ſo gingen wir weiter, und kämen auf die mechaniſche Ausübung der Kunſt, von der er nur wenig ſagen zu können ſagt. Aber er ſagt gar nichts davon, und das iſt freilich ſehr wenig; vielleicht auch ein wenig zu wenig, um in dem Folgenden allen ſeinen Leſern verſtändlich zu ſeyn.

Hr. Klotz ſchreibt: [1] „die neue Entdeckung von dem Steinſchneiden der Alten darf hier nicht wohl übergangen werden, welche Chriſt glaubte gemacht zu haben. Er überredete ſich, daß die Alten mit Diamant allein geſchnitten hätten, ohne ſich des Rades dabei zu bedienen.“ —

Alles, was Hr. Klotz wider dieſe Meinung ſagt, hat er Hr. Lipperten abgeborgt; nur daß dieſer gerechter gegen Chriſten iſt. Hr. Lippert ſchreibt bloß, Chriſt (den er, wie ich ſehe, gar nicht einmal nennt), [2] habe geglaubt, „daß man vor Alters auch mit dem Diamant allein geſchnitten habe.“ Auch! das wäre noch eher recht. Aber Hr. Klotz läßt dieſes Auch aus, und ſtellt uns folglich Chriſten als den Mann vor, der es überhaupt nicht Wort haben wollen, daß die alten Steinſchneider das Rad gekannt und gebraucht hätten. Davon war Chriſt weit entfernt.

Chriſt behauptete bloß, daß ſich die alten Steinſchneider des Rades ſeltener bedient, als die neueren; [3] daß ſie mehr

[1] S. 45.

[2] Vorrede zur Daktyl. S. XXX.

[3] Ego vero non dubito, quin Græci præsertim artifices rarius hac machina, cujus certe ingenium compendiumque omne cognitum perspectumque habebant, in gemmis annularibus scalpendis usi fuerint. v. Comment. Lips. Litterarii T. I. sect. 3. p. 334.

mit der Diamantſpitze gearbeitet, als die neueren;[1] und daß beſonders die ſehr kleinen Steine nicht wohl mit jenem, ſondern lediglich mit dieſer von ihnen gefertigt werden können. Dabei läugnete er keineswegs, daß man nicht Steine die Menge finde, auf welchen ſich eben ſo wohl die Spuren des Rades, als der Diamantſpitze zeigen.[2] Vielmehr geſtand er ſelbſt, daß auf einigen älteren, und beſonders ägyptiſchen Steinen, ihm das Rad alles gethan zu haben ſcheine, und ſich durchaus keine Spur der Diamantſpitze äußere.[3][4]

Das war Chriſts Meinung, und dieſe Meinung nennt Hr. Klotz gerade zu eine lächerliche Meinung? Es iſt ihm nicht möglich, ihr einen gelinderen Namen zu geben?

„Wer dieſes glaubt, fährt er fort, muß niemals in Stein haben ſchneiden ſehen, muß auch die Natur und Geſtalte der Diamante gar nicht kennen. Wie ſtellt er ſich wohl vor, daß der Diamant gefaßt werden könne, um die kleinen Tiefen auszugraben? oder wie glaubt er, daß man die kleinen Diamantkörner mit einer ſo großen Spitze, als hierzu erfordert wird, verſehen können? Was muß er für Begriffe von der

[1] Sed, quamvis majore difficilioreque negotio, quod opus tamen acutius subtiliusque præstaret, adhibuisse eos puto crustas adamantis in acutissimum fastigiatas mucronem etc. ibid.

[2] Nam primum in minimis quibusdam gemulis potior soli mucroni adamantis et crustis acutissimis locus fuerat, non fere orbiculo terebræ ac rotarum. ibid. p. 336.

[3] — tanquam si in omni annulo sculpendo opus utrumque, terebræ ac mucronis adamantini adhibitum fuisset. In quibusdam sic veteres egisse, quomodo contendunt illi, dabimus; et conspectus exemplorum in dactyliothecis multorum, tanquam in re præsenti, istud fere probat. ibid.

[4] Deinde veteres aliquæ gemmæ, præsertim Aegyptiæ, arrosæ tantum harenis mihi quidem videntur, nullo mucronis adhibiti vestigio. ibid.

Größe und Kostbarkeit der Diamante haben, wenn er sich einbildet, daß man große Diamante so spitzig zuschleifen könne, als diese Arbeit erfordert? Kurz, die ganze Sache ist unmöglich, und wenn Christ oder andere sich in den Werkstätten umgesehen hätten, so würden sie niemals diese Meinung behauptet haben."

Im Vorbeigehen: Christ hatte sich sicherlich in den Werkstätten mehr umgesehen, als Herr Klotz. Ich habe Christen gekannt, und Christen gehört, und ihn über diese Sachen selbst gehört.

Ich habe schon gesagt, alle die Einwürfe, die Hr. Klotz gegen Christs Meinung macht, sind Lipperts Einwürfe. Aber Hr. Klotz drückt sie nach seiner Art aus, das ist, er mischt ein wenig Nonsens mit unter. — Er fragt z. E., „wie glaubte Christ, daß man die kleinen Diamantkörner mit einer so großen Spitze, als hierzu erfordert wird, versehen könne?" Freilich müßte Christ ein sehr lächerlicher Mann gewesen seyn, wenn er geglaubt hätte, daß man kleine Diamantkörner mit großen Spitzen versehen könne. Lippert hat so seltsam nicht gefragt.

Gleichwohl bin ich um Herr Lipperten besorgt, daß ihn sein Eifer zu weit geführt, wenn er ausruft: „lauter Unsinn, der aus einer verderbten Einbildungskraft, und aus grober Unwissenheit von den Möglichkeiten und den Vortheilen, die zu dieser Kunst gehören, entstanden ist!" Denn diesen Unsinn dichtet sich Hr. Lippert zum größten Theil selbst. Christ verstand unter dem mucrone adamantino eben so wenig Diamantkörner, als größere spitzig zugeschliffene Diamante, sondern spitze Splitter von zerschlagenen Diamanten. Die Möglichkeit solcher Splitter giebt Hr. Lippert selbst zu, und er ist nur verlegen, wie sie gehörig zu fassen. —

Doch man wird sagen: ist einem Künstler nicht in seiner Kunst zu glauben? Thut Hr. Klotz also nicht besser, daß er Hr. Lipperten folgt, als ich, der ich mich lieber an Christen halten will?

Nein; es ist nicht Christ, an den ich mich halte; auch bei mir gilt der Künstler in seiner Kunst alles. Aber Ein Künstler macht nicht alle aus, und wenn die Künstler selbst uneinig sind, muß es dem Gelehrten frei stehen, sich auf die Seite des einen oder des andern zu stellen, ohne zu fürchten, daß man ihn für unwissend, oder gar unsinnig schelten werde.

Kurz, Natter ist es, der mich kühn genug macht, an den Aussprüchen des Hrn. Lippert zu zweifeln.

Natter zeigte, an einer dazu ausgesuchten Folge alter Steine, die offenbaren Spuren des Rades, um zu beweisen, daß auch die alten Künstler das Rad gebraucht hätten, und folglich bei ihrer Arbeit überhaupt ungefähr eben so verfahren wären, als unsere Künstler. Für Christen durfte er eigentlich dieses nicht beweisen, denn Christ, wie ich schon gesagt, hatte den Alten den Gebrauch des Rades nichts weniger als abgesprochen. Er mag es aber bewiesen haben, für wen er will; wir sind ihm Dank schuldig, daß er es bewiesen, weil er uns dadurch vor mancherlei chimärischen Begriffen verwahrt hat, die wir uns sonst von dem Verfahren der alten Artisten machen könnten.

Aber, dieses den Alten vindicirten Rades ungeachtet, wo hat Natter jemals den Gebrauch der Diamantspitze so weit herabgesetzt, als ihn Hr. Klotz herabsetzt? „Allerdings, sagt Hr. Klotz, braucht man die Diamantspitze, aber alsdann erst, wenn durch das Rad das Gehörige verrichtet ist. Nämlich: man kann mit dieser eingefaßten Diamantspitze, wovon das Werkzeug beim Mariette abgebildet ist, die vom Rade noch

übrig gebliebenen groben und nicht zart genug verarbeiteten Partien ſanfter und verlaufend machen.“

Wer hat dem Hrn. Klotz das geſagt? In wie vielen Werkſtätten hat er es geſehen, daß man die Diamantſpitze nur dazu brauche? — Ich will ihm ſeine Widerlegung beim Natter faſt auf allen Blättern zeigen.

Urtheilt nicht Natter ausdrücklich, daß an den Hetruriſchen Steinen Contur und Muskeln mit der Diamantſpitze ausgegraben zu ſeyn ſcheinen? [1]

Schließt nicht Natter, daß verſchiedenes mit dem Rade gemacht worden, weil es mit der Spitze des Diamants nicht ſo leicht und kühn zu machen geweſen? [2] — Nicht ſo leicht, nicht ſo kühn: aber doch zu machen.

Erkennt nicht Natter an den beiden Othryaden, daß, ſo wie an dem einen alles mit dem Rade geſchnitten ſey, ſo ſey an dem andern das meiſte mit der Diamantſpitze gefertigt? [3] Sagt er nicht mit klaren Worten, daß eben in dieſem Gebrauche der Diamantſpitze die eigene Manier beſtanden, welche der Meiſter des zweiten gehabt?

Aeußert ſich nicht Natter von ſeinem Faune, auf einem außerordentlich kleinen Onyx, daß in Betrachtung der correkten Zeichnung auf einem ſo eingeſchränkten Raume, er nothwendig glauben müſſe, der Artiſt habe ſich meiſtens der

[1] Ces sortes de gravures sont ordinairement en fort bas relief; le contour, et les muscles sont trop creusés et paroissent avoir été faits avec la pointe de Diamant. Traité de la Meth. ant. p. 10.

[2] Il paroit aussi visiblement que le bouclier est fait au Touret, avec un Outil peu taillant, car on n'aurait pu l'éxécuter avec autant de hardiesse, ni aussi facilement avec la pointe de Diamant. Ibid. p. 12.

[3] Car celui-ci a règlé son dessein sur sa manière particulière de graver, c'est-à-dire, pour la plûpart avec la pointe de Diamant. — Ibid. p. 21.

Diamantſpitze dabei bedient? [1] Und was iſt das viel anders, als was Chriſt von dergleichen kleinen Steinen überhaupt ſagt? [2]

Alles das endlich zuſammengenommen: iſt es nicht unwiderſprechlich, daß Natter einen weit ausgebreitetern Gebrauch der Diamantſpitze an den alten Werken erkennt, als Hr. Klotz einräumen will? daß er eben denſelben daran erkennt, welchen Chriſt behauptet, wenn er von den alten Künſtlern ſagt, non modo extremam operi manum scalpellis adamantinis adhibuisse, sed prorsus rudimenta signi excavandi sic posuisse etiam? [3]

Ich möchte (um von der vorzüglichen Feinheit der Natterſchen Werke, die unſtreitig unter allen neuern Werken den beſten Griechiſchen mit am nächſten kommen, einen Grund mehr angeben zu können) ohne Bedenken hinzuſetzen, daß Natter dieſen ausgebreiteten Gebrauch der Diamantſpitze, den er an den alten Werken erkannte, ſich ohne Zweifel ſelbſt werde eigen gemacht haben, ohne ſich in vieles Reden und Aufheben darüber einzulaſſen. Denn es iſt bekannt, daß Natter mit ſeinen Inſtrumenten und Handgriffen ein wenig geheim war.

Doch, es ſey mit dieſer Vermuthung, wie es wolle: genug, daß Natter, nach dem, was ich von ihm angeführt, nothwendig für Chriſts Meinung ſeyn mußte, und es Chriſt alſo nicht verdient hat, daß ihm Herr Klotz desfalls ſo verächtlich begegnet.

[1] Cette piece est estimable par sa beauté, et par la correction du dessein, dans un espace si petit que l'on a de la peine à y rien distinguer à l'œil nud, quelque bon qu'il soit, et que l'on est forcé d'avoir recours au Microscope pour pouvoir bien l'examiner. C'est ce qui me fait croire que l'Artiste y a employé le plus souvent la pointe de Diamant, surtout pour le visage et les cheveux; car il est plus facile d'y réussir de cette façon-là qu'au Touret. Ibid. p. 36.

[2] Siehe oben S. 436 Note 2.

[3] l. c. p. 339.

Müßte es Hr. Klotzen wohl einkommen, ſich gegen dieſen Mann zu meſſen? Gleichwohl ergreift er jede Gelegenheit, ihn zu mißhandeln. Ich mag noch von Chriſten leſen, was ich will, ich lerne immer etwas. Es ſollte mir lieb ſeyn, wenn ich das auch von denen ſagen könnte, die jetzt ſo verächtlich auf ihn zurückſchielen. Wie viel lieber wollte ich ſeine kleine Abhandlung super Gemmis gedacht und geſchrieben, als zehn ſolche Büchelchen, von dem Nutzen und Gebrauch der alten geſchnittnen Steine, zuſammen geleſen haben.

Achtundzwanzigſter Brief.

Nachdem ich mich Chriſts angenommen, kann ich nicht umhin, auch für den Plinius ein Wort zu ſprechen.

Hr. Klotz weiß ſich mit den Stellen des Plinius, wo er des Steinſchneidens erwähnt, nicht anders zu helfen, als daß er behauptet, Plinius ſey von dieſer Kunſt nicht unterrichtet geweſen, er habe aus Unwiſſenheit, wie die Steinſchneider in ihrer Kunſt verfahren, ſo und ſo geſchrieben.

„Freilich, fügt Hr. Klotz hinzu, [1] wird dieſe Kühnheit diejenigen beleidigen müſſen, welche in den alten Schriftſtellern keine Fehler finden wollen, und ehe ſie dieſe zugeben, lieber auf Unkoſten ihrer eigenen Ehre die ſeltſamſten Erklärungen und Vertheidigungen unternehmen. Aber unparteiiſche Kunſtrichter, welche ſich überzeugt halten, daß man an jemand Fehler finden, und ſeine Einſichten und Verdienſte doch zugleich hochſchätzen könne, werden wider dieſe Muthmaßung deſto weniger aufgebracht werden, je mehr ſie Bewegungsgründe, ein ſolches Urtheil zu fällen, und Entſchuldigungen für den, welcher es ausſpricht, auch bei dem Plinius, deſſen große Gelehrſamkeit ſie übrigens mit Recht verehren, gefunden haben.“

[1] S. 14.

Geſchwätz, das nur abzielen kann, nähern Unterſuchungen vorzubauen! Die alten Schriftſteller haben fehlen können; aber mich zu überzeugen, daß ſie wirklich gefehlt haben, dazu gehört mehr als die bloße Möglichkeit. Beſonders wenn der vermeinte Fehler Sachen betrifft, die ihnen alle Tage vor Augen geweſen. Bei der unzähligen Menge von Steinen, bei dem Ueberfluſſe an Künſtlern dieſer Art, die ſich bei den Römern, zu Folge jener Menge, finden müſſen: ſollte Plinius in der Unwiſſenheit von dem eigentlichen Verfahren derſelben geblieben ſeyn?

Aber wenn es ſeine eigenen Worte beweiſen? — Das ſagt Hr. Kloß, und ich läugne es. Urtheilen Sie, mein Freund —

Vor allen Dingen aber bilden Sie ſich wohl ein, daß Plinius nirgends von der Kunſt des Steinſchneidens ausdrücklich handeln wollen. Er gedenkt bloß, bei Gelegenheit der Steine, bei Gelegenheit der Mittel, ſie zu bewältigen, etwas von dieſer Kunſt; und man muß dergleichen Stellen ſorgfältig alle zuſammen nehmen, ehe man entſcheidet, ob er im Ganzen einen richtigen Begriff davon gehabt oder nicht. Und doch wäre es kein Wunder, wenn man dieſes auch alsdann noch nicht entſcheiden könnte, weil er, wie geſagt, nur gewandtsweiſe von der Sache ſpricht. Findet man indeß nur, daß er nicht augenſcheinliche Ungereimtheiten ſagt, ſo iſt es billig, daß wir das Beſte, nicht das Schlimmſte von ihm annehmen.

Nun zu den Stellen! — Ich fange bei der an, die den meiſten Streit veranlaßt.

Plinius redet von dem Diamante, von der außerordentlichen Härte deſſelben, von dem ſonderbaren Mittel über dieſe Härte dennoch zu ſiegen, und fügt hinzu: [1] cum feliciter rumpere contigit, in tam parvas frangitur crustas, ut cerni

[1] Libr. XXXVII. sect. 15.

vix possint. Expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiam ex facili cavantes.

Dieſe Stelle, ſagt Hr. Klotz, habe Chriſten auf die lächerliche Meinung gebracht, daß die alten Steinſchneider nur mit der Diamantſpitze gearbeitet. Ich habe erwieſen, daß Chriſt dieſe lächerliche Meinung nicht gehabt hat. Chriſt ſchloß aus dieſer Stelle, daß die Alten mit der Diamantſpitze gearbeitet; aber keineswegen, daß ſie einzig und allein damit gearbeitet.

Doch Hr. Lippert behauptet, daß hier überhaupt von keiner Diamantſpitze die Rede ſey; ſondern von dem Diamantpulver, welches anſtatt des Smirgels an das Rad geſtrichen worden. Dieſes Rad werde vorne ein wenig ausgedreht, damit der Smirgel oder das Diamantpulver beſſer hafte, und daher das Wort includuntur.

Ich antworte Hr. Lipperten: wenn ſich auch ſchon das Wort includuntur ſo auslegen läßt, ſo braucht Plinius doch noch ein anderes, welches dieſer Erklärung durchaus widerſpricht. Plinius ſagt: cum feliciter rumpere contigit. Herr Lippert merke auf das feliciter. Dieſes zeigt auf eine glückliche Spaltung des Diamants, und paßt keineswegs auf ſeine eiſerne Büchſe, oder auf jede andere Weiſe der bloßen Zermalmung des Diamants in Pulver. Bei dieſer iſt weder ein feliciter noch infeliciter zu denken; wohl aber bei einer ſolchen Sprengung des Diamants, die eine gewiſſe Art von Splittern gewähren ſoll.

Auch Hr. Klotz iſt über dieſes feliciter hingehuſcht. Aber er hält ſich an das includuntur; und weil er nicht zugeben kann, daß ſich dieſes Wort von dem bloßen Beſtreichen verſtehen laſſe; was thut er? Er entſcheidet, daß Plinius von einer Sache geſprochen, die er nicht verſtanden.

Das iſt nun freilich der kürzeſte Weg, ſich aus den

Schwierigkeiten, die man bei den alten Schriftſtellern findet, zu helfen.

Der ehrliche Künſtler wollte den Plinius retten; der ſtolze Gelehrte verweiſt ihn in die Schule, in die Werkſtätte, da erſt zu lernen, wovon er ſchreiben wollen.

Herr Klotz hat Recht: das includuntur, und noch weniger das feliciter erlaubt, die Stelle des Plinius vom Diamantpulver zu erklären. Aber folgt daraus, daß Plinius nicht gewußt, was er ſchreibe?

Sagt nicht Solinus das nämliche? Und Iſidorus? Und Marbodus? Hr. Klotz wird ſagen, das ſind Ausſchreiber des Plinius. Ich gebe es zu: aber auch Ausſchreiber hätten leicht ſo etwas beſſer wiſſen können, wenn Plinius wirklich ſo unwiſſend geweſen wäre, als er ihn machen will.

Und warum ſoll es, warum kann es denn nicht bei dem Verſtande bleiben, den die Worte des Plinius nach ihrer eigentlichen Bedeutung geben? Warum ſoll denn nun mit Gewalt alle Erwähnung der Diamantſpitze aus dieſer Stelle verdrängt werden?

Hr. Klotz giebt ja zu, daß die Steinſchneider die Diamantſpitze brauchen, und wenn es auch wahr wäre, daß ſie ſie nur dazu brauchten, wozu er ſagt; wenn es auch wahr wäre, daß die alten Künſtler gleichfalls ſie nicht weiter gebraucht hätten: würde ſie dem ungeachtet nicht verdienen, unter den Werkzeugen der Steinſchneider genannt zu werden?

Was will denn Plinius hier mehr, als ein ſolches Werkzeug nennen? Er ſpricht ja nicht von der Kunſt überhaupt; er ſagt ja nicht, daß dieſes Werkzeug das einzige ſey, welches die Kunſt brauche; er merkt ja nur an, daß gewiſſe glückliche Splitter von zerſchlagenen Diamanten von den Steinſchneidern ſehr geſucht würden, daß ſie ihnen ſehr zu Statten

kämen, weil ſie allen harten Steinen damit abgewinnen könnten.

Wie geſagt, wenn die Diamantſpitze auch nur den Nutzen hätte, den ihr Hr. Klotz giebt, warum ſollte Plinius dieſen Nutzen nicht hier haben anmerken dürfen? Und hat ſie gar einen noch größern, den Natter ſelbſt, wie ich gezeigt habe, eingeſteht, ſo begreife ich vollends nicht, warum man Schwierigkeit macht, ihn hier bei dem Plinius zu finden.

Neunundzwanzigſter Brief.

Ich habe geſagt, Plinius erwähne in jener Stelle der Diamantſpitze als eines einzelnen Werkzeuges, nicht aber als des einzigen; denn in andern Stellen erwähnt er anderer Werkzeuge.

Wo er lehrt, wie falſche Edelſteine zu erkennen, kömmt er auf die verſchiedene Härte der wahren, und ſagt: [1] tanta differentia est, ut aliæ ferro scalpi non possint, aliæ non nisi retuso, verum omnes adamante. Plurimum vero in his terebrarum proficit fervor.

Dieſe Stelle hat Hr. Klotz ſelbſt angeführt; aber, wie es ſcheint, bloß, um den kindiſchen Fehler des Harduin aufzumutzen, welcher ſich einbildete, daß die bohrenden Inſtrumente der Steinſchneider erſt warm gemacht werden müßten. Hr. Klotz hat ſehr Recht, daß unter dem fervor der geſchwinde Umlauf des Rades zu verſtehen.

Alſo erkennt er doch hier das Rad? Alſo hat Plinius nicht behauptet, daß die alten Steinſchneider bloß mit der Diamantſpitze gearbeitet?

Und gleichwohl ſoll Plinius, wie Hr. Klotz ſagt, die Sache nur halb verſtanden haben?

[1] Libr. XXXVII. sect. 76.

Warum denn nur halb? Hier halb und dort halb; zwei Hälften machen ein Ganzes. Dort gedenkt Plinius der Diamantspitze, hier des Rades; was will denn Hr. Klotz noch mehr?

Ich wollte wetten, daß es Hr. Klotz sey, der die Sache nur halb verstehe. Denn sonst hätte er es uns wohl mit klaren dürren Worten gesagt, worin sich Plinius auch hier geirrt habe. „Auch hier," sagt er, „vermißt man eine genaue und richtige Kenntniß der Steinschneiderkunst." Wie denn? warum denn? Mit der Sprache heraus, wenn man tadeln will.

Wenn ihm diese Stelle nicht richtig, nicht genau genug scheint, so kann es nur daher kommen, daß er gar nicht einsieht, was Plinius sagen will, daß er nicht einmal die Ausdrücke des Plinius begreift. Besonders muß er gar nicht wissen, was Plinius unter dem stumpfen Eisen, ferro retuso, versteht, welches über gewisse Edelsteine mehr Gewalt habe, als das scharfe Eisen.

Denn wenn er es wüßte, würde er den Gebrauch des Rades in ihm nicht noch weit deutlicher gesehen haben, als in dem terebrarum fervor?

Ich bilde mir ein, den ganzen Vorrath der Werkzeuge der alten Steinschneider in dieser Stelle des Plinius zu finden. Ich glaube sogar eine ganze Gattung darunter zu bemerken, von welcher die neuern Steinschneider gar nichts wissen.

Doch ich will mich nicht verleiten lassen, mit dieser Meinung eher hervor zu treten, als bis ich sie durch Versuche bestätigen kann.

Sie ist genau mit einer eigenen Betrachtung über die Torneutik der Alten verbunden, von welcher ich glaube, daß wir Neuern sie nur zur Hälfte ausüben, und daß es, um mich so auszudrücken, ein gewisses ἀντιφορον von ihr geben könne, und wirklich gegeben habe, durch welches Dinge möglich

zu machen, deren Bewirkung Salmasius ihr schlechterdings abspricht, und nur der Toreutik zuerkennen will.

Dreißigster Brief.

Hr. Klotz erkannte in der vorigen Stelle des Plinius das Rad. Das Rad muß man auch in der Stelle voraussetzen, wo Plinius von den verschiedenen Sandarten handelt, durch deren Hülfe die Marmor- und Edelsteine gesägt und geschnitten wurden. Denn was er von der Sägung des Marmors sagt:[1] arena hoc fit, et ferro videtur fieri, serra in prætenui linea premente arenas, versandoque tractu ipso secante: das gilt ebenfalls von den Instrumenten des Rades.

Verstehen wir uns auch über das Wort Rad? Bei der Beschreibung, die Hr. Lippert davon macht, könnten wir Gefahr laufen, uns nicht zu verstehen. Ich weiß nicht, warum Hr. Lippert, und die deutschen Künstler, denen er hierinn ohne Zweifel folgt, das, was er auf der zweiunddreißigsten Seite seines Vorberichts, neben der Büchse, uns vorgezeichnet hat, das Rad nennen. Es ist, so viel ich sehen kann, die Bouterolle: nicht also das Rad, sondern nur eines von den Instrumenten, welche in das Rad gesetzt werden. Was ich das Rad nenne, scheint er das Schlegezeug zu nennen. Doch, das sind Kleinigkeiten: wenn wir uns nur verstehen.

Genug, ich begreife unter dem Rade alle und jede eiserne oder kupferne Werkzeuge, welche nach Erforderniß der Wirkung, die sie hervorbringen sollen, in das Rad gesetzt, und von dem Rade herumgetrieben werden. Von diesen Werkzeugen ist es unstreitig, daß sie, eben wie die Marmorsäge, eigentlich selbst nicht schneiden, sondern nur zu schneiden scheinen, indem sie den Smirgel, oder was man sonst für eine feinere Sandart

[1] Lib. XXXVI. sect. 9.

dazu braucht, dem Steine einreiben: arena hoc fit, et ferro videtur fieri. Wie aber dieſes ohne Maſchine zu bewerkſtelligen geweſen, iſt nicht abzuſehen. Folglich muß man eine Maſchine, ein Rad überall vorausſehen, wo von der Wirkung einer feinern Sandart auf Edelſteine die Rede iſt, und dieſe Wirkung nicht das bloße Poliren ſeyn ſoll.

Nun leſen ſie die Stelle des Plinius:[1] Signis e marmore poliendis, gemmisque etiam scalpendis atque limandis, Naxium diu placuit ante alia: ita vocantur cotes in Cypro insula genitæ. Vicere postea ex Armenia vectæ.

Naxium hieß alſo das Pulver, welches die alten Steinſchneider Anfangs anſtatt unſers Smirgels brauchten, und ward aus Cypriſchem Schleifſteine gemacht. In der Folge zog man das vor, welches aus Armeniſchem Schleifſteine verfertigt wurde.

Salmaſius macht über dieſe Stelle einen trefflichen Wirrwarr. Weil Plinius an einem andern Orte,[2] wo er die verſchiednen Arten der Diamante erzählt, auch eines Cypriſchen Diamants gedenkt: ſo ſoll jener Cypriſche Diamant und dieſer Cypriſche Schleifſtein, aus welchem das Naxium gemacht wurde, nur eins ſeyn. Er meint, Plinius habe irgendwo den Cypriſchen Schleifſtein wegen ſeiner Härte adamas genannt gefunden, ſo wie ſelbſt das Eiſen aus eben der Urſache dieſen Namen führe. Dadurch ſey Plinius verleitet worden, dort unter die wirklichen Diamante zu rechnen, was er hier einen bloßen Schleifſtein nenne. Hæc tam varie, ſetzt er hinzu,[3] quia ex variis auctoribus sumpta. Auctori igitur vel judicium vel otium defuit componendi similia inter se, quæ

[1] Lib. XXXVI. sect. 10.
[2] Lib. XXXVII. sect. 15.
[3] Ad Solinum p. 1101. Edit. Paris.

apud diversos auctores invenerat, ac dissimilia secernendi. Kurz; Salmaſius will von keinem Cypriſchen Diamante wiſſen; ſein Solinus muß es dasmal beſſer verſtanden haben, als Plinius; was Plinius de insula Cypro meint, das ſoll de ære cyprio zu meinen ſeyn;[1] der Diamant, von dem Plinius ſagt, daß er in Cypern gefunden werde, muß der Diamant heißen, den man in Kupferminen finde; und was man den Cypriſchen Diamant genannt, das ſey nichts als der Cypriſche Schleifſtein. Ueber den ſonderbaren Mann! Wozu denn nun alle dieſe Verdrehungen? Kann denn nicht eben dieſelbe Inſel beides, Diamante und Schiefer, hervorbringen?

Doch, warum will ich bloße Möglichkeiten gegen ihn anführen? Cypern hat wirklich Diamante, und noch jetzt ſind die Cypriſchen Diamante unter dem Namen der Diamante von Baffa bekannt.

Ich weiß wohl, daß die Kenner dieſe Diamante nicht ſo recht für echte wollen gelten laſſen. Aber eben dieſes macht es um ſo viel wahrſcheinlicher, daß Plinius die nämlichen gemeint habe. Denn auch die Cypriſchen Diamante des Plinius ſind ihm von der ſchlechteren Gattung, weder ſo hart noch ſo klar, als die Aethiopiſchen, Arabiſchen und Macedoniſchen.

Einunddreißigſter Brief.

Ich wollte in meinem Vorigen von dem Cypriſchen Schiefer ſprechen; (denn alle Schleif- und Probierſteine gehören unter die Schieferarten, und nur ihr beſonderer Gebrauch giebt ihnen den beſondern Namen:) und kam auf die Cypriſchen Diamante. Ich wollte mir die Gelegenheit nicht entgehen laſſen, den Salmaſius zu widerlegen. Merken Sie unſere

[1] ibid. 1094.

Weise? Wir widerlegen immer die am liebsten, aus denen wir das meiste lernen. Aus einem kleinen Stolze, meine ich, daß wir doch etwas besser wissen, als sie. Oder meinen Sie, vielmehr aus Dankbarkeit, damit sie wiederum etwas von uns lernen mögen? —

Mit dem Meursius, der einen andern Fehler in der Stelle des Plinius findet, dürfte ich nicht so bald fertig werden. Er sagt, das Narium sey nicht von Cyprischen, sondern von Cretischen Schiefern gemacht worden; Plinius habe Creta für Cypern schreiben wollen; denn nicht auf Cypern, sondern auf Creta liege ein Narus.[1] Und es ist allerdings wahr, daß bei andern Schriftstellern Narischer Stein durch Schleifstein aus Creta erklärt wird.[2]

Harduin hatte den Einfall, anzunehmen,[3] daß dieser Narische Schiefer zwar wirklich in Cypern gebrochen, aber in Narus auf Creta vollends zurechte gemacht, und von da nach Rom gebracht worden, wodurch er seinen Beinamen erhalten.

Doch dieser Einfall empfiehlt sich durch nichts, als durch die Gutherzigkeit, auf seinen Schriftsteller durchaus keinen Fehler kommen zu lassen. Ehe wir den Alten einen so unnöthigen Transport von Cypern nach Creta verursachen, dächte ich doch, wir ließen den Plinius sich lieber verschrieben haben. Solche Fehler können die Menge im Plinius seyn, und sind wirklich darin, obschon gewiß die wenigsten von ihm selbst herkommen mögen. Ganz anders ist es mit Fehlern, wie sie ihm Herr Klotz aufheften will: mit Fehlern einer unbegreiflichen Unwissenheit, der er so leicht hätte abhelfen können. Warum hätten die Cyprischen Schiefer nicht gleich

[1] Cypri lib. II. cap. 5.
[2] Id. Cretæ lib. I. cap. 12.
[3] Ad Plinii l. c.

in Cypern in die Form der Schleifſteine gebracht, oder zum Gebrauche der Steinſchneider in Pulver verwandelt werden können? Warum hätte man ſie erſt deßwegen nach Naxus auf Creta bringen müſſen?

Endlich, was liegt daran, ob man den Nariſchen Stein in Cypern oder in Creta gebrochen? Ich will ihn ja unſern Steinſchneidern eben ſo wenig als den Armeniſchen ſtatt des Smirgels empfehlen; ich habe eine ganz andere Abſicht, warum ich ſeiner gedenke.

Genug, es war ein pulveriſirter Schleifſtein, deſſen ſich die Alten zum Ausarbeiten ihrer Gemmen bedienten. Ein Schleifſtein, wiederhole ich: um meine Verwunderung damit zu verbinden, daß man den Alten einen ſo allgemeinen Gebrauch des Diamantpulvers, anſtatt des Naxium, anſtatt des Armeniſchen Schieferpulvers, andichten will.

Hr. Lippert wenigſtens ſcheint ſich wirklich überredet zu haben, daß das Diamantpulver den alten Steinſchneidern eben ſo gewöhnlich geweſen, als den unſrigen der Smirgel: [1] denn er entſchuldigt dieſe, wegen des Gebrauchs des letztern, durch die Seltenheit und Koſtbarkeit der Diamante; daher die wenigſten zum Gebrauche des Diamantpulvers angeführt werden könnten, und alſo, an den Smirgel einmal gewöhnt, wenn ſie mit jenem ſchneiden ſollten, oft zu viel von einem Orte wegnehmen würden, indem das Rad, mit Diamantpulver beſtrichen, weit geſchwinder und ſchärfer ſchneide, als mit Smirgel.

Ich bin gewiß, daß die Erſparung der Zeit, die Hr. Lippert den alten Künſtlern machen will, [2] ihnen ſo nicht zu Statten gekommen. Ihr Naxium kann, in Betrachtung der Natur

[1] Verſ. der Dakt. S. 34.
[2] Verſ. der Dakt. S. 33.

des Schiefers, weder geſchwinder noch ſchärfer geſchnitten haben, als der Smirgel, wohl aber feiner; ſo daß es ihnen einen großen Theil der Politrung erſparte.

Kurz; wenn ich ſchon nicht behaupten wollte, daß die Alten das Diamantpulver überhaupt nicht gekannt und gebraucht: ſo darf ich doch kühnlich läugnen, daß ſie es zur Ausſchleifung geringerer Edelſteine angewendet haben. Denn Hr. Lippert mag von der jetzigen Koſtbarkeit der Diamante ſagen, was er will: ſo waren ſie bei den Alten doch noch ungleich koſtbarer, denn ſie waren ungleich ſeltener. Die Alten wußten von keinen Braſiliſchen Diamanten, die ſo neuerlich Europa überſchwemmt haben. Unſere Künſtler müßten den Aufwand, den das Diamantpulver erfordert, alſo weit eher machen können, als ihn die alten Künſtler machen konnten.

Und wer ſagt es denn, daß dieſe ihn gemacht? Plinius? wo denn? Da, wo er ausdrücklich des Mittelkörpers erwähnt, durch den die Inſtrumente des Rades in den Stein wirken, ſehen wir ja, daß er das Naxium, daß er das Armeniſche Schieferpulver nennt. Konnten die Künſtler ſeiner Zeit aber damit fertig werden, was für Grund hat man, ihnen noch den Gebrauch des Diamantpulvers zuzuſchreiben? Weil Plinius ihnen anderwärts denſelben zuſchreibt? Wo anderwärts? —

Zweiunddreißigſter Brief.

„Die Alten, ſagt Hr. Kloß, [1] kannten die Kraft des Diamantſtaubes, die feinen Steine anzugreifen, und ſie bedienten ſich, welches unläugbar iſt, deſſelben.“

Welches unläugbar iſt! Warum wär es denn unläugbar?

[1] S. 42.

Weil es Hr. Klotz bei dem Goguet dafür ausgegeben fand? Und warum giebt es Goguet dafür aus? [1] „Weil es Plinius ausdrücklich sagt; und weil, wenn Plinius auch nichts sagte, die Meisterstücke der alten Steinschneiderkunst, welche wir noch vor Augen haben, es deutlich genug zeigen würden.“

Aber diese Meisterstücke können das nicht zeigen: denn niemand läugnet, daß sie nicht auch mit Hülfe des Smirgels, des Naxiums, des Armenischen Schieferpulvers, oder eines jeden andern aus einem orientalischen Steine verfertigten Ragemittels (Mordant) eben so gut, obschon nicht eben so geschwind, hätten gearbeitet werden können.

Alles beruht folglich auf dem Zeugnisse des Plinius; in welcher Absicht sich Goguet auf zwei Stellen desselben beruft.

Die erste ist die nämliche, welche ich in dem acht und zwanzigsten Briefe bereits untersucht habe, und die von parvis crustis eines glücklich zerschlagnen Diamants redet, deren sich die Steinschneider bedienten. Allein, ich habe eben da erwiesen, daß unter diesen crustis kein Staub, kein Pulver verstanden werden kann, sondern spitze schneidende Splitter zu verstehen sind, welche gefaßt werden können.

Die andere Stelle beweiset noch weniger, wo es nur überhaupt heißt, daß sich alle feine Steine ohne Unterschied mit dem Diamante graben ließen: verum omnes adamante scalpi possunt. [2] Denn können hier nicht eben so wohl jene

[1] Il est constant que les Anciens ont parfaitement connû la propriété qu'a la poudre de Diamant pour mordre sur les pierres fines; ils en faisoient un grand usage, tant pour les graver, que pour les tailler. Pline le dit expressement, et quand il ne l'auroit pas dit, les chef-d'œuvres que les Anciens ont produits en ce genre, et que nous avons encore sous les yeux, le feroient assez connoître.

[2] Lib. XXXVII. sect. 76.

parvæ crustæ des Diamants, jene kleine ſchneidende Splitter verſtanden werden, als Diamantſtaub?

Beſonders muß Hr. Klotz auf den Beweis, der in der erſtern Stelle liegen ſoll, gänzlich Verzicht thun, indem er ſelbſt bekennt, daß das Wort includuntur nicht erlaube, etwas zu verſtehen, welches dem Werkzeuge des Rades bloß angeſtrichen werde. Findet er nun aber da kein Diamantpulver, ſondern Diamantſplitter, von welchen es ſich Plinius bloß habe weiß machen laſſen, daß man ſie zum Steinſchneiden brauche; wo findet er es denn?

Er wird es nirgends finden; und ich biete ihm Trotz, mir bei Griechen oder Römern ſonſt eine Stelle zu zeigen, die zu dieſem Behufe angeführt werden könnte.

Und nun laſſen Sie mich es gerade herausſagen: ich glaube, die Alten haben das Diamantpulver ganz und gar nicht gekannt.

Denn nicht genug, daß die zwei einzigen Stellen, wo man deſſen Erwähnung finden wollen, ſeiner nicht erwähnen; daß dieſe Stellen nicht von dem Diamantpulver, ſondern von Diamantſplittern reden: ich getraue mir, die eine ſogar zu einem klaren Beweiſe gegen das Diamantpulver zu machen.

Plinius ſagt: Adamas, cum feliciter rumpi contigit, in tam parvas frangitur crustas, ut cerni vix possint. Expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiam ex facili cavantes. Ich habe ſchon angemerkt, daß man auf das feliciter hier ſehr ſchlecht geachtet. Man hat es ſo verſtanden, als ob es zu contigit gehöre, als ob Plinius damit ſagen wollen, „wenn es ſich glücklicher Weiſe trifft, daß man den Diamant zerſchlägt.“ So hat es auch Goguet verſtanden, wenn er es als einen Beweis nimmt, qu'on regardoit comme un heureux hazard de pouvoir le

rompre. Aber das iſt falſch, das kann Plinius nicht haben ſagen wollen, denn es war kein bloßer glücklicher Zufall mehr, wenn ſich der Diamant in Stücken ſchlagen ließ; man wußte, nach dem Plinius, ein ſicheres Mittel, daß er in Stücken ſpringen mußte, ob ſchon mit Mühe, aber doch ganz unvermeidlich; hircino sanguine, eoque recenti calidoque, macerata. Folglich gehört das feliciter zu rumpere, und Plinius wollte ſagen: „wenn es ſich trifft, daß er glücklich ſpringt,“ nämlich daß er in ſolche kleine ſchneidende Splitter ſpringt, wie ſie die Steinſchneider ſuchen, und brauchen können. Es war kein Glück, daß er unter dem Hammer zerſprang; es war ein Glück, wenn er ſo und ſo zerſprang.

Iſt aber das: nun ſo iſt es auch klar, daß die Alten den Diamant nicht zu ſchleifen verſtanden haben, daß ſie nicht gewußt haben, der Diamant laſſe ſich durch ſeinen eigenen Staub ſchleifen. Denn hätten ſie das gewußt, ſo hätte der Diamant mögen ſpringen, wie er gewollt hätte; die Splitter hätten mögen von einer Art ſeyn, von welcher es ſey: ſie hätten ihnen immer nachhelfen, ſie hätten ihnen immer durch das Schleifen die Spitze, die Schneide ertheilen können, welche der Künſtler daran ſuchte. Aber das konnten ſie nicht; und nur weil ſie es nicht konnten, mußten ſie es bloß auf einen glücklichen Zufall ankommen laſſen, dergleichen Splitter zu erlangen.

Ich bin verſichert, Goguet, wenn er noch lebte, würde dieſer meiner Auslegung am erſten beitreten. Denn nur durch ſie fällt ein Einwurf wider ſeine Meinung, daß die Kunſt, die Diamante zu ſchleifen und zu brillantiren, dem Alterthume gänzlich unbekannt geweſen ſey, weg, den er zwar ſelbſt berührt, auf den er aber nur ſehr obenhin antwortet. Wenn nämlich die Alten das Diamantpulver gekannt und

gebraucht haben, wie Gognet zugeſtehen zu müſſen glaubt: wie kam es, daß ſie es nicht an dem Diamante ſelbſt verſuchten? „Dieſes ſcheint," antwortet Gognet, „allerdings ſchwer zu begreifen; gleichwohl iſt es nun nicht anders. Auch finden ſich mehr ſolche Beiſpiele von Schranken, die ſich der menſchliche Geiſt gleichſam ſelbſt zu ſetzen pflegt. Auf einmal bleibt er ſtehen, wenn er eben dem Ziele am nächſten gekommen, und ihm noch kaum ein Schritt fehlt, um es völlig zu erreichen."

Es iſt wahr, dieſe wunderbare Erfahrung hat man. Gleichwohl möchte ich mich doch ſo ſelten als möglich darauf berufen; eben weil ſie ſo wunderbar iſt. Wenn wir ohne ſie fertig werden können, deſto beſſer. Und hier können wir es: die Alten verſäumten das Diamantpulver an dem Diamante ſelbſt zu verſuchen, weil ſie überhaupt das Diamantpulver nicht brauchten, nicht kannten.

Dreiunddreißigſter Brief.

Wenn ich geſagt, daß die alten Künſtler das Diamantpulver wohl nicht gebraucht haben dürften, weil die Diamante vor Alters noch weit ſeltner, weit koſtbarer geweſen, als ſie jetziger Zeit ſind: ſo würde man dieſen Grund freilich um ſo viel mehr auch gegen die Diamantſplitter anwenden können. Wie viele Diamante hätten ſie oft zerſchlagen müſſen, ehe ſich einer, wie ſie ihn brauchten, fand!

Plinius ſcheint ihre Seltenheit durch das expetuntur a scalptoribus ſelbſt anzudeuten. Sie waren ſo gemein nicht, daß ſie jeder Artiſt leicht haben konnte. Vielleicht, daß manche ſich ohne ſie behelfen mußten.

Aber was thaten dieſe? Mußten ſie folglich alles durch

das Rad vollführen? Nach dem Plinius nicht. In Ermangelung des Diamants fand ſich ein anderer Stein, deſſen Splitter das nämliche verrichteten. Er ſagt von dem Oſtracitis:[1] duriori tanta inest vis, ut aliæ gemmæ scalpantur fragmentis ejus.

Ich getraue mir nicht zu ſagen, was dieſes für ein Stein geweſen, wie er jetzt heiße, wo er zu finden; aber wird deßwegen das Vorgeben des Plinius ungewiß, oder gar falſch?

Was er dort crustas nannte, nennt er hier fragmenta; und dieſes Wort kann eben ſo wenig als jenes, Pulver von genanntem Steine bedeuten. Das Nämliche alſo, mit ſo ähnlichen Worten, von zwei verſchiedenen aber zu einerlei Zwecke dienlichen Dingen behauptet, zeigt, daß Plinius ſeiner Sache hierin ſehr gewiß geweſen.

Er hat ſich in das Mechaniſche keiner einzigen Kunſt tiefer eingelaſſen; und, alles zuſammen genommen, kann ich behaupten, daß er von der Steinſchneiderkunſt, die er am wenigſten ſoll verſtanden haben, gerade die meiſten und poſitivſten Data angegeben hat. Er gedenkt der verſchiedenen Inſtrumente, nach Verſchiedenheit der Härte der Steine; er gedenkt des Rades; er gedenkt der Diamantſpitze; er gedenkt anderer ſcharfen Steinſplitter, welche bei gewiſſen Steinen die Stelle der Diamantſpitze vertreten können; er gedenkt verſchiedener Arten des Smirgels, um Smirgel hier für die allgemeine Benennung des Mittelkörpers bei dem Ausſchleifen zu brauchen.

Was hat ein Mann mehr ſagen können, der von dieſer Kunſt nicht ausdrücklich handeln wollen; der nur beiläufig ihrer erwähnt, indem er auf die Materialien kömmt, deren ſie ſich bedient?

[1] Lib. XXXVII. sect. 65.

Und dennoch ſoll er nur halbe Kenntniß davon gehabt haben? Das glaube Herr Klotzen wer da will; mich hat er zu ſcheu gemacht, ihm irgend etwas auf ſein bloßes Wort zu glauben. —

Von ungefähr ſehe ich eben jetzt ein Wort bei ihm genauer an, von dem ich in einem meiner Vorigen anmerkte, daß er es unrecht ſchreibe. Ich ſagte, er ſchreibe Agat, anſtatt Achat, nach dem Franzoſen oder Engländer, welcher ſeine Urſachen habe, das ch in ein g zu verwandeln. Aber nein; er ſchreibt nicht bloß Agat, ſondern gar Agath. Bewundern Sie den gelehrten Mann, dem eben ſeine Kenntniß der griechiſchen Sprache ſo vortrefflich zu Statten kam! Als er bei dem Mariette, oder wer weiß wo, Agate las: ſo fiel ihm zwar nicht ein, welche Veränderung der Franzoſe mit ch mache; aber es fiel ihm ein, daß er oft das th in ein bloßes t verwandele, und dieſes brachte ihn auf das Wörtlein ἀγαθος. Von dieſem Wörtlein alſo leitete er die Benennung des Steins ab, und ſchrieb Agath, mit Vorbehaltung, ohne Zweifel, dieſe Ableitung einmal gegen den Theophraſt und Plinius, weitläuftig zu erhärten. Wenn dieſes iſt: ſo will ich dem Herrn Klotz allenfalls einen Vorgänger nennen, den Andreas Baccius nämlich, welcher, wie ich vermuthe, auf eben dieſe Weiſe ſeine Kenntniß der Griechiſchen Sprache zeigen wollte. Lapis Achates, verſichert er, sic dictus fuit, quasi sociabilis et gratiosissimus. Aber doch wollte er es nicht wagen, anſtatt Achates, Agathes zu ſchreiben, und dieſe wichtige Neuerung war dem Herrn Klotz alleiu vorbehalten.

Vierunddreißigſter Brief.

Sie fragen, worauf ich mich in einem meiner Vorigen gegründet, wenn ich von Nattern geſagt, daß er mit ſeinen Inſtrumenten und Handgriffen geheim geweſen?

Nicht bloß auf das Werkzeug Parallellinien zu schneiden, das er zwar dem Herrn Guay mittheilte, aber dem ungeachtet in seinem Werke weder mit stechen ließ, noch sonst beschrieb, weil es in Frankreich und Italien noch nicht bekannt sey.

Nicht bloß darauf: sondern noch auf einen ganz andern Umstand. Aber gedulden Sie sich. Hr. Klotz hat uns Natters Leben versprochen. Wenn es wirklich das Leben des Künstlers wird; wenn es keine bloße Zusammenstoppelung topischer und chronischer Kleinigkeiten, kein kahles Verzeichniß seiner hinterlassenen Werke wird: so wird Hr. Klotz diesen Umstand nicht bloß berühren, er wird sich weitläuftig darüber auslassen. Da werden wir sehen, wie bekannt er in den Werkstätten ist; wie offenherzig die Künstler gegen ihn gewesen!

Und Natter hatte nicht bloß seine Geheimnisse. Natter war überzeugt, daß auch die Alten die ihrigen gehabt hatten. — Geben Sie Acht, wie viel Wichtiges und Neues uns Hr. Klotz von beiden diesen Punkten sagen wird! —

Zweiter Theil.

1769.

Fünfunddreißigster Brief.

Ich darf es wiederholen: „Was gegen meine Deutung des sogenannten Borghesischen Fechters zur Zeit noch erinnert worden, ist nicht von der geringsten Erheblichkeit.“

Was besonders Herr Klotz dagegen eingewendet hat, konnte nicht kahler seyn. Ich schlug vor, die Worte des

Nepos, obnixo genu scuto, nicht zuſammen zu leſen, ſie nicht zu überſetzen mit gegen das Knie geſtemmtem Schilde; ſondern nach genu ein Komma zu machen, und obnixo genu beſonders, und scuto beſonders zu leſen. Hierwider ſagt Herr Klotz, ich weiß ſelbſt nicht was. Er räumt mir ein, daß man obniti in dem Sinne finde, in welchem ich ſage, daß es hier gebraucht ſey, und räumt es auch wieder nicht ein. Er führt ſelbſt noch eine Stelle aus dem Livius an, die ich hätte brauchen können, und doch ſoll mir auch die nicht zu Statten kommen. Er geſteht zwar, daß man ſagen könne: obnixo pectore, obnixa fronte, ohne Zufügung der Sache, gegen welche ſich die Bruſt oder die Stirne ſtemmt; aber er verſichert, daß man nicht ſagen könne, obnixo genu. Warum nicht? Die Urſache behält er für ſich: ich muß mich mit einem pro autoritate geſprochenen alia ratio est, mit einem insolens dicendi ratio begnügen.

Sie meinen, daß Herr Klotz, wenn es auf die Latinität ankömmt, auch ſchon eher das Recht hat, ein Wort pro autoritate zu ſprechen, als ich. Das mag ſeyn! Aber ich kann mich allenfalls auf Männer berufen, die auch ihr Bischen Latein verſtanden haben. Denn ich bin nicht der erſte, der obnixo genu von scuto trennt. Unter andern muß es auch Stewechius ſo zu trennen für gut befunden haben. Er ſchreibt in ſeinem Commentar über den Vegetius:[1] Chabrias, Atheniensium dux rei bellicæ peritissimus, quo phalangis impetum sustineret, jussit suos in acie subsistere, docuitque obnixo genu, scuto, projectaque hasta, phalangem expectare et excipere.

Aber Herr Klotz weiß nicht, was obnixo genu heißen ſoll. Er fragt: quid vero est obnixo genu? an idem quod

[1] Ad Cap. 16. Lib. II.

obnixo gradu? hunc certe sensum locus postulat. In Wahrheit, wenn das so recht gefragt ist, so muß sich das gute Latein zuweilen von dem gesunden Menschenverstande sehr weit entfernen. Denn obniti zeigt unstreitig eine Gegenwirkung an; das Bestreben eines Körpers, sich nicht aus dem Raume drängen zu lassen, den er einmal einnimmt. Es kömmt also mehr dem Körper selbst, als einer Veränderlichkeit desselben zu; und man würde berechtigt seyn, gerade umgekehrt zu fragen: quid vero est obnixo gradu? an idem quod obnixo genu? Denn sicherlich ist es der Fuß, und nicht der Schritt oder Tritt des Fußes, welcher entgegen gestemmt wird. Ich habe keine Autoren mit Erythräischen Registern zur Hand; aber dem ungeachtet wollte ich wohl wetten, daß Herr Klotz keine Parallelstelle für obnixo gradu finden dürfte. Denn gradus stabilis, gradus certus ist das noch lange nicht.

Auch die Handschriften des Nepos glaubt er gegen mich anziehen zu können. Wenn genu, sagt er, getrennt werden sollte, so müßte das folgende projecta hasta nothwendig eine Verbindungspartikel, ein et oder ein que haben; die meisten Handschriften aber lesen es ohne Verbindungspartikel: folglich u. s. w. — Die meisten! Hat sie Herr Klotz gezählt? Es sey: aber die meisten sind doch nicht alle. Und wenn es auch nur eine einzige wäre, welche projectaque hasta hätte, so wäre auch diese einzige für mich schon genug. Wie viele richtige Lesarten gründen sich bloß und allein auf eine einzige Handschrift; und welcher Criticus in der Welt hat die Güte einer Lesart nach der Menge der Handschriften bestimmen wollen, in welchen sie sich befindet?

Endlich merkt Herr Klotz noch an, daß die rechte Hand an dem Fechter neu sey, und folglich überhaupt nichts Gewisses

von ihm gesagt werden könne. Wenn es nur die Hand wäre, so würde es nicht viel zu bedeuten haben; die Richtung des übrigen Armes, die Lage der Muskeln und Nerven desselben würde deutlich genug zeigen, ob die angesetzte Hand anders seyn könnte, oder nicht. Aber Winkelmann sagt gar: der Arm. Und das wäre freilich schon mehr. Doch auch so ist aus der Lage des Achselbeines, und aus der ganzen Ponderation des Körpers für den fehlenden Arm noch immer genug zu schließen.

Aber lesen Sie, bitte ich, den ganzen Ort bei dem Herrn Klotz selbst.[1] Es soll mir lieb seyn, wenn Sie mir mehr Bindiges darin zeigen können, als ich gefunden habe!

Sechsunddreißigster Brief.

Aber ich habe ja den Borgheſiſchen Fechter mit dem Miles Veles zu Florenz verwechselt? Das iſt doch wohl Einwurfs gegen meine Deutung genug? Und ſehen Sie: Herr Klotz

[1] Acta Litt. Vol. III. pt. 3. p. 313. Neque de hac re me sibi assentientem habet V. cl. Primum non nego *το* obnixus hoc sensu occurrere, et potuisset Auctor locum Livii laudare (L. VI. 12. 8.) „ne procurri quidem ab acie velim, sed obnixos vos stabili gradu impetum hostium excipere.“ (Ich danke für die gelehrte Nachweiſung! Eben ſehe ich, daß ich ſie auch von dem ehrlichen Faber hätte bekommen können, wenn es mir, wie Herrn Klotz, eingefallen wäre, ihn zu Rathe zu ziehen.) Sed insolens est dicendi ratio, obnixo genu. non addito nomine rei, cui obnititur. Alia ratio est exemplorum, ubi pectus et frons obniti dicitur. Quid vero est obnixo genu? an idem, quod obnixo gradu? Hunc certe sensum locus postulat. Porro plerorumque codicum lectio Viro cl. adversatur. Nam in iis legitur obnixoque genu scuto projectaque hasta i. e. h. d. Verbum que non posset deesse, si *το* scuto conjungi deberet cum *τῳ* hasta. Denique dextra manus statuæ, quæ projectam hastam tenet, ab artifice recentiore addita est. Inde nihil certi de hac statua dici potest.

ſelbſt verſichert, dieſe Anmerkung gegen mich gemacht zu haben, noch ehe er ſie in den Götting'ſchen Anzeigen gefunden.[1]

Ei, über den ſcharfſichtigen Mann! Ja, ja, was deſſen Falkenaugen entgehen ſoll! — Und er hat mich bloß mit dem Vorwurfe dieſes Fehlers verſchont, weil er aus Freundſchaft überhaupt keine Fehler in meinen Schriften rügen wollen. Nur jetzt erſt, da ich dieſe Freundſchaft nicht erwiedern will, ſondern mich unterſtanden habe, Fehler in ſeinen Schriften zu rügen, kömmt er gleichfalls damit angezogen.

Jämmerlich! — Denn was wird Herr Klotz nun ſagen, wenn er hört, daß der Götting'ſche Gelehrte ſeinen Vorwurf zurücknimmt, und bekennt, daß er weiter nichts damit ſagen wollen, als daß meine Deutung noch eher auf den Miles Veles zu Florenz, als auf den Fechter in der Villa Borgheſe paſſen dürfte? Wird Herr Klotz ſagen, daß er das auch gemeint habe? Oder wird er gar nichts ſagen? Ich denke wohl, er wird gar nichts ſagen, er wird ſich ganz in der Stille ſchämen. — Schämen? Auch das wird er nicht!

Alle dem ungeachtet aber bin ich bei weitem nicht mehr ſo überzeugt, daß der Borgheſiſche Fechter Chabrias iſt, als ich es in meinem Laokoon geweſen zu ſeyn ſcheine. Ein Tag lehrt den andern. Laokoon war kaum gedruckt, als ich auf einen Umſtand gerieth, der mich in dem Vergnügen über meine vermeinte Entdeckung ſehr ſtörte.

Zudem fand ich mich von Herrn Winkelmann ſelbſt gewiſſermaßen irre gemacht. Denn es hat ſich in die Beſchreibung, welche er uns von dem Borgheſiſchen Fechter giebt, ein Fehler eingeſchlichen, der ganz ſonderbar iſt. Herr Winkelmann ſagt:[2] „die ganze Figur iſt vorwärts geworfen, und ruhet auf dem

[1] Hamburger Correſp. Numer 154 d. v. J. (24. Sept. 1768.)

[2] Geſchichte der Kunſt S. 395.

linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt.“ Das aber ist nicht so: die Figur ruhet auf dem rechten Schenkel, und das linke Bein ist hinterwärts ausgestreckt.

Vielleicht mochte dasjenige Kupfer, welches mir aus denen, die ich vor mir gehabt hatte, am lebhaftesten in der Einbildung geblieben war, nach einem nicht umgezeichneten Bilde gemacht seyn. Es war durch den Abdruck links geworden, und bestärkte folglich die Idee, die ich in der Winkelmann'schen Beschreibung fand. Ohne Zweifel mag auch ein dergleichen Kupfer den Fehler des Herrn Winkelmann selbst veranlaßt haben. Wahr ist's, der erste Blick, den ich auch in einem solchen Kupfer auf die Figur im Ganzen geworfen hätte, würde mich von diesem Fehler haben überzeugen können. Denn derjenige Arm, welcher das Schild trägt, muß der linke seyn, wenn er auch schon im Kupfer als der rechte erscheint; und der Fuß, diesem Arme gegenüber, muß der rechte seyn, wenn er schon in dem Kupfer der linke ist. Aber ich muß nur immer auf diesen allein mein Augenmerk gerichtet haben. Genug, ich bin mißgeleitet worden, und habe mich allzu sicher mißleiten lassen.

Doch kömmt denn so viel darauf an, ob es der rechte oder linke Fuß ist, welcher ausfällt? Allerdings. Vegetius sagt: [1] Sciendum præterea, cum missilibus agitur, sinistros pedes inante milites habere debere: ita enim vibrandis spiculis vehementior ictus est. Sed cum ad pila, ut appellant, venitur, et manu ad manum gladiis pugnatur, tunc dextros pedes inante milites habere debent: ut et latera eorum subducantur ab hostibus, ne possint vulnus accipere, et proximior dextra sit, quæ plagam possit inferre.

[1] De re milit. lib. I. c. 20.

So will es die Natur. Andere Bewegungen, andere Aeußerungen der Kraft verlangen den rechten, andere verlangen den linken Fuß des Körpers voraus. Bei dem Wurfe muß der linke vor ſtehen; deßgleichen wenn der Soldat mit gefälltem Spieße den anrückenden Feind erwarten ſoll. Denn der rechte Arm und der rechte Fuß müſſen nachſtoßen und nachtreten können. Der Hieb hingegen, und jeder Stoß in der Nähe, will den rechten Fuß voraus haben, um dem Feinde die wenigſte Blöße zu geben, und ihm mit der Hand, welche den Hieb oder Stoß führt, ſo nahe zu ſeyn als möglich.

Folglich, wenn ich mir den Borgheſiſchen Fechter mit vorliegendem linken Schenkel, den rechten Fuß rückwärts geſtreckt, dachte: ſo konnte es gar wohl die Lage ſeyn, welche Chabrias ſeine Soldaten, nach dem Nepos, nehmen ließ. Denn ſie ſollten in einer feſten Stellung, hinter ihren Schilden, mit geſenkten Lanzen, die anrückenden Spartaner erwarten; die Schildſeite und der Fuß dieſer Seite mußte alſo vorſtehen; der Körper mußte auf dieſem Fuße ruhen, damit ſich der rechte Fuß heben, und der rechte Arm mit aller Kraft nachſtoßen könne.

Hätte ich mir hingegen den rechten Schenkel des Fechters vorgeworfen, und den ganzen Körper auf dieſem ruhend, lebhaft genug gedacht, ſo glaube ich nicht, — wenigſtens glaube ich es jetzt nicht, — daß mir die Lage des Chabrias ſo leicht dabei würde eingefallen ſeyn. Der vorliegende rechte Schenkel zeigt unwiderſprechlich, daß die Figur im Handgemenge begriffen iſt, daß ſie einem nahen Feinde einen Hieb verſetzen, nicht aber einen anrückenden von ſich abhalten will.

Sehen Sie, mein Freund; das hätte Herr Klotz gegen meine Deutung einwenden können, einwenden ſollen, und ſo würde es noch geſchienen haben, als ob er der Mann wäre, der ſich über dergleichen Dinge zu urtheilen anmaßen darf.

Und gleichwohl ist auch dieses der Umstand nicht, von dem ich bekenne, daß er schlechterdings meine Muthmaßung mit eins vernichtet. Gegen diesen wüßte ich vielleicht noch Ausflüchte, aber nicht gegen den andern.

Siebenunddreißigster Brief.

Sie sollen ihn bald erfahren, den einzigen Umstand, gegen den ich es umsonst versucht habe, mich in dem süßen Traume von einer glücklichen Entdeckung zu erhalten. Denn eben hat ihn ein Gelehrter berührt.

Und zwar eben derselbe Gelehrte, um dessen nähere Erklärung über den Vorwurf der Verwechslung des Borgheſiſchen Fechters mit dem Miles Veles zu Florenz ich mir in dem dreizehnten dieser Briefe die Freiheit nahm, zu bitten.

Er hat die Güte gehabt, mir sie zu ertheilen. Lesen Sie beiliegendes Blatt.[1]

„Herr Lessing ist mit dem Recensenten der Winkelmann'schen Monumenti inediti in unsern Anzeigen unzufrieden, daß er ihm Schuld giebt, als habe er den Borgheſiſchen Fechter mit dem sogenannten Miles Veles im Museum Florentinum verwechselt. Herr Lessing hat Recht; der Recensent hätte allerdings dieses wenigstens durch ein es scheinet ausdrücken sollen. Herr Lessing lehnt auch wirklich einen solchen Verdacht auf eine nachdrückliche Weise von sich ab. Hierzu kömmt in der That noch dieses, daß der Miles Veles den Schild eben so wenig vor sich an das Knie gestemmt hält, und daß also das obnixo genu scuto eben so wenig statt findet, obgleich sonst die Stellung eines Kriegers, der seinen Feind erwartet, und insonderheit das gebogene Knie, auf die beschriebene Stellung des Chabrias eher zu passen schien;

[1] Göttingʼsche Anzeigen St. 130. S. 1038 vorigen Jahres.

in so fern man annehmen kann, daß des Chabrias Soldaten den Schild auf die Erde angesetzt, ein Knie gebogen und daran gestemmt, und auf diese Weise ihre Kraft verdoppelt haben. Eben diese Vorstellung hatte dem Recensenten Anlaß zu jener Vermuthung gegeben, welche freilich Herr Lessing mit Grund von sich abweist, und abweisen kann. Jene Stellung läßt sich vielleicht auch eben so gut und noch besser im Stehen denken, so daß der Soldat das Knie an den Schild anschließt, um dem andringenden Feinde mit Nachdruck zu widerstehen." —

Das ist alles, was ich verlangen, das ist alles, was ich von einem rechtschaffenen Manne erwarten konnte! Er, dem es bloß um die Aufklärung der Wahrheit zu thun ist, kann wohl dann und wann ein Wort für das andere, eine Wendung für die andere ergreifen; aber sobald er sieht, daß dieses unrechte Wort, daß diese unrechte Wendung einen Eindruck machen, den sie nicht machen sollen, daß kleine hämische Kläffer dahinter her bellen, und die unwissende Schadenfreude den Wurf, der ihm entfuhr, für abgezielt ausschreit: so steht er keinen Augenblick an, das Mißverständniß zu heben, die Sache mag noch so geringschätzig scheinen.

Was wäre es denn nun, zwei Statuen verwechselt zu haben? — Freilich wäre es für die Welt weniger als nichts, aber für den, der sich einer solchen Nachlässigkeit schuldig machen könnte, und gleichwohl von dergleichen Dingen schreiben wollte, wäre es viel. Das Quid pro quo wäre zu grob, um das Zutrauen seiner Leser nicht dadurch zu verscherzen.

Ich will mich erklären, in wie fern ich auf dieses Zutrauen sehr eifersüchtig bin. Niemanden würde ich lächerlicher vorkommen, als mir selbst, wenn ich auch von dem aller eingeschränktesten unfähigsten Kopfe verlangen könnte, ein Urtheil, eine Meinung blindlings bloß darum anzunehmen, weil es

mein Urtheil, weil es meine Meinung iſt. Und wie könnte ich ſo ein verächtliches Zutrauen fordern, da ich es ſelbſt gegen keinen Menſchen in der Welt habe? Es iſt ein weit anſtändigeres, worauf ich Anſpruch mache. Nämlich: ſo oft ich für meine Meinung, für mein Urtheil Zeugniſſe und Facta anziehe, wollte ich gern, daß niemand Grund zu haben glaubte, zu zweifeln, ob ich dieſe Zeugniſſe auch wohl ſelbſt möchte nachgeſehen, ob ich dieſe Facta auch wohl aus ihren eigentlichen Quellen möchte geſchöpft haben. Ich verlange nicht, mit dem Kaufmanne zu reden, für einen reichen Mann geachtet zu werden, aber ich verlange, daß man die Tratten, die ich gebe, für aufrichtig und ſicher halte. Die Sachen, welche zum Grunde liegen, müſſen ſo viel möglich ihre Richtigkeit haben; aber, ob auch die Schlüſſe, die ich daraus ziehe? da traue mir niemand; da ſehe jeder ſelbſt zu.

Sonach: wenn man den Borgheſiſchen Fechter, den ich für den Chabrias halte, nicht dafür erkennen will; was kann ich dawider haben? Und wenn man mich wirklich überführt, daß er es nicht ſeyn könne; was kann ich anders, als dem danken, der mir dieſen Irrthum benommen, und verhindert hat, daß nicht auch andere darein verfallen? Aber wenn man ſagt, der Borgheſiſche Fechter, den ich zum Chabrias machen wolle, ſey nicht der Borgheſiſche Fechter: ſo iſt das ganz ein anderes. Dort habe ich mich geirrt, indem ich die Wahrheit ſuchte; und hier hätte ich als ein Geck in die Luft geſprochen. Das möchte ich nicht gern!

Doch, wie geſagt, es iſt nicht geſchehen; der Götting'ſche Gelehrte hat auch gar nicht ſagen wollen, daß es geſchehen ſey; nur Hr. Klotz hat unſtreitig aus eigener Erfahrung einen ſolchen Plunder für möglich halten können; jener würdigere Widerſacher hat bloß ſagen wollen, daß meine Deutung beſſer

auf eine andere Statue, als auf die, von der ich rede, passen dürfte.

Doch auch hierauf, wie Sie werden bemerkt haben, scheint er nicht bestehen zu wollen. Denn auf der einen Seite erklärt er sich, daß die Stellung des Miles Veles gleichfalls nicht vollkommen der Beschreibung des Nepos entspreche, indem das obnixo genu scuto, nach der gemeinen Auslegung, eben so wenig von ihm, als von dem Borgheſischen Fechter gelte; und auf der andern räumt er ein, daß der stehende Stand des Borgheſischen Fechters sich mit den Worten des Nepos eben so wohl zusammen räumen lasse, als der knieende des Miles Veles. Er hält sich auch in der Folge lediglich an meine Deutung selbst, und zeigt bloß umständlicher und genauer, warum diese nicht Statt haben könne, ohne sie weiter seiner Florentiniſchen Statue zueignen zu wollen. Denn lesen Sie nur:

„Nun bleiben aber doch gegen die andere von Hrn. Leſſing vorgebrachte Meinung, daß der Borgheſiſche Fechter den Chabrias vorstellen solle, folgende Schwierigkeiten übrig, welche der Recenſent damals freilich nicht beibringen konnte. Nepos beſchreibt die Stellung der Soldaten des Chabrias, so daß sie einen Angriff des eindringenden und anprallenden Feindes haben aufhalten wollen: reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Der natürliche Verstand der Worte scheint der zu seyn, daß die Soldaten das Knie an den Schild anstemmen, und so den Spieß vorwärts halten mußten, daß der Feind nicht einbrechen konnte. Dieſe Erklärung wird durch die beiden Parallelſtellen im Diodor und Polyän, und durch die Lage der Sache mit den übrigen Umſtänden selbst, beſtätigt; denn der Angriff der Lacedemonier geſchah gegen die

auf einer Anhöhe geſtellten Thebaner. (Vergl. Xenoph. Rer Gr. V. 4. 50.) Hiermit ſcheint der Borgheſiſche Fechter nicht wohl überein zu kommen, deſſen Stellung dieſe iſt, daß er nicht ſowohl den Angriff aufhält, als ſelbſt im lebhafteſten Ausfalle begriffen iſt; daß er den Kopf und die Augen nicht vor- oder herabwärts, ſondern aufwärts richtet, und ſich mit dem aufwärts gehaltenen Schilde vor etwas, das von oben herkömmt, zu verwahren ſcheint; wie nicht nur das Kupfer zeigt, ſondern auch Hr. Leſſing im Laokoon ſelbſt die Beſchreibung mit Winkelmanns Worten anführt. Herr L., der dieſe Unähnlichkeiten gar wohl bemerkt hat, ſchlägt vor, die Stelle im Nepos durch eine andere Interpunction der Stellung des Borgheſiſchen Fechters näher zu bringen. Dem ſey alſo: aber auch dann wiſſen wir weder die Stelle im Diodor und Polyän, noch die Stellung beider Heere, noch das loco vetuit cedere, das projecta hasta, das impetum excipere hostium damit zu vereinigen. Doch alles dieſes muß Hr. L. nicht als Widerlegung, ſondern als Schwierigkeiten anſehen, die er in der Folge ſeiner Briefe vielleicht aus dem Wege räumen wird. Denn ſonſt würden wir noch anführen, daß der ganze Körper des Borgheſiſchen Fechters in unſern Augen den ganzen Wuchs und Bildung, die Haltung und Stellung eines Fechters, aber gar nicht das Anſehen eines athenienſiſchen Feldherrn hat. Aber nach Kupfern läßt ſich ſo etwas nicht beurtheilen, und hiebei könnte die Vorſtellungskraft ſehr verſchieden ſeyn. Noch müſſen wir gedenken, daß wir vor einiger Zeit in Hrn. Prof. Sachſens zu Utrecht Abhandlung de Dea Angerona p. 7. den Stein im Mus. Flor. T. II. tab. 26. n. 2. gleichfalls mit dem Chabrias verglichen gefunden haben."

Das nenne ich doch Einwürfe! Hier höre ich doch einen Mann, der mit Kenntniß der Sache ſpricht, der Gründe

und Gegengründe abzuwägen weiß, gegen den man mit Ehren Unrecht haben kann! — Erlauben Sie mir, die ganze Stelle durchzugehen, und anzuzeigen, was ich für mehr oder weniger ſchließend, und was ich für völlig entſcheidend darin halte.

Der Götting'ſche Gelehrte erkennt in der Borgheſiſchen Statue den ganzen Wuchs, die ganze Bildung eines Fechters; das Anſehen eines athenienſiſchen Feldherrn hat ſie ihm gar nicht. — Gegen jenes hat Winkelmann ſchon erinnert, „daß den Fechtern in Schauſpielen die Ehre einer Statue unter den Griechen wohl niemals widerfahren ſey, und daß dieſes Werk älter, als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu ſeyn ſcheine.“ Auf dieſes würde ich antworten, daß die Statue ikoniſch ſey. Es war eine größere Ehre bei den Griechen, eine ikoniſche Statue zu erhalten, als eine bloß idealiſche,[1] und Chabrias war der größern Ehre wohl würdig. Folglich muß man das Ideal eines Feldherrn daran nicht ſuchen; ſie iſt nach der Wahrheit der Natur gebildet, und aus einem einzelnen Falle genommen, in welchem ſich Chabrias ſelbſt zugleich mit als den thätigen Soldaten zeigte, nachdem er ſich als den denkenden Feldherrn erwieſen hatte. Wenn Winkelmann die erhabenern Statuen des Apollo und Laokoon mit dem Heldengedichte vergleicht, welches die Wahrſcheinlichkeit über die Wahrheit hinaus bis zum Wunderbaren führt: ſo iſt ihm unſer Fechter wie die Geſchichte, in welcher nur die Wahrheit, aber mit den ausgeſuchteſten Gedanken und Worten vorgetragen wird. Er ſieht in ſeiner Bildung einen Menſchen, welcher nicht mehr in der Blüthe ſeiner Jahre ſteht, ſondern das männliche Alter erreicht hat, und findet die Spuren von einem Leben darin, welches beſtändig beſchäftigt geweſen und durch Arbeit abgehärtet worden. Alles das

[1] Laokoon S. 13. (Bd. VI. S. 15.)

läßt ſich eher von einem Krieger überhaupt, es ſey ein befehlender oder gehorchender, als von einem abgerichteten feilen Fechter ſagen.

Nach der Form, welche alſo wider meine Deutung eigentlich nicht wäre, laſſen Sie uns die Stellung betrachten. Der Borgheſiſche Fechter, ſagt Winkelmann, hat den Kopf und die Augen aufwärts gerichtet, und ſcheint ſich mit dem Schilde vor etwas zu verwahren, das von oben herkömmt. Aber der Soldat des Chabrias, ſagt mein Gegner, mußte gerade vor ſich hinſehen, um den anrückenden Feind zu empfangen; ja er mußte ſogar herabwärts ſehen, indem er auf einer Anhöhe ſtand, und der Feind gegen ihn bergan rückte. Hierauf könnte ich antworten: der Künſtler hat ſein Werk auf eine abhängende Fläche weder ſtellen können, noch wollen; ſowohl zum Beſten ſeiner Kunſt, als zur Ehre der Athenienſer, wollte er und mußte er den Vortheil des Bodens unangedeutet laſſen, den dieſe gegen die Spartaner gehabt hatten; er zeigte die Stellung des Chabrias wie ſie für ſich, auf gleicher Ebene mit dem Feinde, ſeyn würde; und dieſe gleiche Ebene angenommen, würde der einhauende Feind unſtreitig ſeinen Hieb von oben herein haben führen müſſen; nicht zu gedenken, daß der Feind, wie Diodor ausdrücklich ſagt, zum Theil auch aus Reiterei beſtand, und der Soldat des Chabrias ſich um ſo mehr von obenher zu decken hatte. Dieſes, ſage ich, könnte ich antworten, würde ich antworten, wenn ich ſonſt nichts zu antworten hätte, das näher zum Zwecke trifft. Aber wie ich ſchon erinnert habe, daß Winkelmann die Füße des Fechters verwechſelt, ſo muß ich auch hier ſagen, daß er die Lage des ſchildtragenden Armes ganz falſch erblickt, oder ſich ihrer ganz unrichtig wieder erinnert hat. Und das iſt der Umſtand! Es iſt mir ſchwer zu begreifen, wie ſo ein Mann in

Beschreibung eines Kunstwerkes, das er unzähligemal muß betrachtet und wieder betrachtet haben, sich so mannichfaltig habe irren können; gleichwohl ist es geschehen, und ich kann weiter nichts als es bedauern, daß ich seinen Angaben, die ich nach dem eigenen Augenscheine ertheilt zu seyn glauben durfte, so sorglos gefolgt bin.

Nein, der Borgheſiſche Fechter scheint sich nicht mit dem Schilde vor etwas zu verwahren, was von oben her kömmt; schlechterdings nicht. Denn wenn er dieſes scheinen sollte, müßte nicht nothwendig der Schild auf dem Arme fast horizontal liegen, und die Knöchelseite der Hand nach oben gekehrt seyn? Aber das ist sie nicht; die Knöchel sind auswärts, und das Schild hat fast perpendikular an dem Arme gehangen, welches auch aus dem Polster des obern Schildriemen abzunehmen. Der Kopf und die Augen sind auch nicht höher gerichtet, als nöthig ist, hinter und über dem Schilde weg zu sehen, und aus der gestreckten niedrigen Lage dem Feinde ins Auge blicken zu können. In den meisten Kupfern geht der linke Arm viel zu hoch in die Luft; die Zeichner haben ihn aus einem viel tiefern Gesichtspunkte genommen, als den übrigen Körper. Die eingreifende Hand sollte mit der Stirne fast in gerader Linie liegen, dessen mich nicht nur verschiedene Abgüsse überzeugen, sondern auch Herr Anton Tischbein versichert, welcher in Rom diese Statue studirt, und sie mehr als zehnmal aus mehr als zehn verschiedenen Gesichtspuncten gezeichnet hat. Ich habe mir unter seinen Zeichnungen diejenige, die ich zu meiner Absicht hier für die bequemste halte, ausſuchen dürfen, und lege sie Ihnen bei.[1] In der Sammlung des Maffei ist es schon aus der Vergleichung beider Tafeln, die sich daselbst von dem Fechter befinden,

[1] S. Taf. VIII.

augenſcheinlich, wie falſch und um wie vieles zu hoch der linke Arm in der einen derſelben gezeichnet iſt.

Ich habe es Winkelmannen zwar nachgeſchrieben, daß ſich der Fechter mit dem Schilde vor etwas zu verwahren ſcheine, was von oben her kömmt. Aber ich habe bei dieſem von oben her weiter nichts gedacht, als in ſo fern es ſich von jedem Hiebe ſagen läßt, der von oben herein, höchſtens von einem Pferde herab, geführt wird. Winkelmann aber ſcheint einen aus der Luft ſtürzenden Pfeil oder Stein dabei gedacht zu haben, welcher mit dem Schilde aufgefangen werde; denn anſtatt daß er, in ſeiner Geſchichte der Kunſt, überhaupt nur in dem Fechter einen Soldaten erkennt, der ſich in einem dergleichen Stande beſonders hervorgethan habe, glaubt er in ſeinem neueſten Werke [1] ſogar den Vorfall beſtimmen zu können, bei welchem dieſes geſchehen ſey, nämlich bei einer Belagerung.

Wenigſtens, glaube ich, würde er einen Ausfall der Belagerten haben annehmen müſſen, wenn man in ihn gedrungen wäre, ſich umſtändlicher, auch nach der übrigen Lage der ſtreitigen Vorſtellung, zu erklären. Denn nur bei dieſer kann der Belagerer mit dem Feinde zugleich aus der Ferne und in der Nähe zu ſtreiten haben; nur bei dieſer kann er genöthigt ſeyn, ſich von oben her gegen das, was von den Mauern der belagerten Stadt auf ihn geworfen wird, zu decken, indem er zugleich handgemein geworden iſt. Handgemein aber iſt dieſe Figur, die wir den Fechter nennen; das iſt offenbar. Sie iſt nicht in dem bloßen unthätigen Stande der Vertheidigung; ſie greift zugleich ſelbſt an, und iſt bereit,

[1] Monumenti antichi et inediti, Tratt. prel. p. 94 et Ind. IV. Il preteso Gladiatore sembra statua eretta in memoria d'un guerriero che si era segnalato nell' assedio di qualche città.

einen wohl abgepaßten Stoß aus allen Kräften zu verſetzen. Sie hat eben mit dem Schilde ausgeſchlagen, und wendet ſich auf dem rechten Fuße, auf welchem die ganze Laſt des Körpers liegt, gegen die geſchützte Seite, um da dem Feinde in ſeine Blöße zu fallen.

Bis hieher iſt alſo von den Einwendungen des Götting'ſchen Gelehrten, dieſes die ſchließendere! „Der Soldat des Chabrias ſollte den anprellenden Feind bloß abhalten; die Stellung des Borgheſiſchen Fechters aber iſt ſo, daß er nicht ſowohl den Angriff aufhält, als ſelbſt im lebhafteſten Ausfalle begriffen iſt; folglich kann dieſer nicht jener, jener nicht dieſer ſeyn.“ Sehr richtig; hierauf iſt wenig oder nichts zu antworten; ich habe mich in meinem vorigen Briefe auch ſchon erklärt, woher es gekommen, daß mich das Angreifende in der Figur ſo ſchwach gerührt hat: aus der Verwechslung der Füße nämlich, zu welcher mich Winkelmann wo nicht verleitet, in der er mich wenigſtens beſtärkt hat.

Achtunddreißigſter Brief.

Aber noch war ich in meinem Vorigen nicht, wo ich ſeyn wollte. —

Der bildende Künſtler hat eben das Recht, welches der Dichter hat; auch ſein Werk ſoll kein bloßes Denkmal einer hiſtoriſchen Wahrheit ſeyn; beide dürfen von dem Einzelnen, ſo wie es exiſtirt hat, abweichen, ſobald ihnen dieſe Abweichung eine höhere Schönheit ihrer Kunſt gewährt.

Wenn alſo der Agaſias, dem es die Athenienſer aufgaben, den Chabrias zu bilden, gefunden hätte, daß der unthätige Stand der Schutzwehr, den dieſer Feldherr ſeinen Soldaten gebot, nicht die vortheilhafteſte Stellung für ein permanentes Werk der Nachahmung ſeyn würde; was hätte

ihn abhalten können, einen spätern Augenblick zu wählen, und uns den Helden in derjenigen Lage zu zeigen, in die er nothwendig hätte gerathen müssen, wenn der Feind nicht zurück gegangen, sondern wirklich mit ihm handgemein geworden wäre? Hätte nicht sodann nothwendig Angriff und Vertheidigung verbunden seyn müssen? Und hätten sie es ungefähr nicht eben so seyn können, wie sie es in der streitigen Statue sind?

Welche hartnäckige Spitzfindigkeiten! werden Sie sagen. — Ich denke nicht, mein Freund, daß man eine Schanze darum sogleich aufgiebt, weil man voraussieht, daß sie in die Länge doch nicht zu behaupten sey. Noch weniger muß man, wenn der tapfere Tydeus an dem einen Thore stürmt, die Stadt dem minder zu fürchtenden Parthenopäus, der vor dem andern lauert, überliefern wollen.

Beschuldigen Sie mich also nur keiner Sophisterei, daß, indem ich mein Unrecht schon erkenne, ich mich dennoch gegen schwächere Beweise verhärte. —

Das Wesentliche meiner Deutung beruhet auf der Trennung, welche ich in den Worten des Nepos, obnixo genu scuto, annehmen zu dürfen meinte. Wie sehr ist nicht schon über die Zweideutigkeit der lateinischen Sprache geklagt worden! Scuto kann eben sowohl zu obnixo gehören, als nicht gehören; das eine macht einen eben so guten Sinn als das andere; weder die Grammatik, noch die Sache, können für dieses oder für jenes entscheiden; alle hermeneutische Mittel, die uns die Stelle selbst anbietet, sind vergebens. Ich durfte also unter beiden Auslegungen wählen; und was Wunder, daß ich die wählte, durch welche ich zugleich eine andere Dunkelheit aufklären zu können glaubte?

Aber gleichwohl habe ich mich übereilt. Ich hätte vorher

nachforſchen ſollen, ob Nepos der einzige Schriftſteller ſey, der dieſes Vorfalles gedenkt. Da es eine griechiſche Begebenheit iſt, ſo hätte mir einfallen ſollen, daß, wenn auch ein Grieche ſie erzählte, er ſchwerlich in ſeiner Sprache an dem nämlichen Orte die nämliche Zweideutigkeit haben werde, die uns bei dem lateiniſchen Scribenten verwirre. Und wenn ich dann gefunden hätte, daß das, was Nepos durch obnixo genu sculo ſo ſchwankend andeutet, von einem durch τας ἀσπιδας προς το γονυ κλινοντας, und von dem andern durch τας ἀσπιδας ἐπι γονυ προτεθειμενους ausgedrücket werde: würde ich wegen des eigentlichen Sinnes jener lateiniſchen Worte wohl noch einen Augenblick ungewiß geblieben ſeyn? Unmöglich.

Nun findet ſich wirklich das eine bei dem Diodor,[1] und das andere bei dem Polyän.[2] Beider Ausdruck ſtimmt faſt wörtlich überein, und geht dahin, uns die Schilde an, oder vor, oder auf dem Knie denken zu laſſen. Der andere Sinn, den ich dem Nepos leihen konnte, iſt in die Griechen nicht zu legen, und muß folglich der unrechte auch nothwendig bei dem Lateiner ſeyn.

Kurz: die Parallelſtellen des Diodor und Polyän entſcheiden alles, und entſcheiden alles allein, obgleich der Götting'ſche Gelehrte ſie mehr unter ſeine Velites als Triarier zu ordnen ſcheint. Sie nur hatte ich im Sinne, als ich ſagte, „daß man mir gegen meine Deutung ganz etwas anders einwenden können, als damals noch geſchehen ſey, und daß ich nur dieſe Einwendung erwarte, um ſodann entweder das letzte Siegel auf meine Muthmaßung zu drucken, oder ſie gänzlich zurück zu nehmen.“

Ich nehme ſie gänzlich zurück: der Borgheſiſche Fechter

[1] Diod. Sic. Lib. XV. c. 32. Edit. Wessel. T. II. p. 27.
[2] Strat. lib. II. cap. 1. 2.

mag meinetwegen nun immer der Borgheſiſche Fechter bleiben; Chabrias ſoll er mit meinem Willen nie werden.

In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abſchnitt, der ihn betrifft, weg: ſo wie mehrere antiquariſche Auswüchſe, auf die ich ärgerlich bin, weil ſie ſo mancher tiefgelehrte Kunſtrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.

Neununddreißigſter Brief.

Meinen Sie, daß es gleichwohl Schade um meinen Chabrias ſey? Daß ich ihn doch wohl noch hätte retten können? — Und wie? Hätte ich etwa ſagen ſollen, daß Diodor und Polyän ſpätere Schriftſteller wären, als Nepos? Daß Nepos nicht ſie, wohl aber ſie ihn könnten vor Augen gehabt haben? Daß auch ſie von der Zweideutigkeit des lateiniſchen Ausdrucks verführt worden? Ei nun ja, das wäre wahrſcheinlich genug!

Doch ich merke Ihre Spötterei. Die Henne ward über ihr Ei ſo laut; und es war noch dazu ein Windei!

Freilich! Indeß, wenn Sie denken, daß ich mich meines Einfalls zu ſchämen habe, weil ich ihn ſelbſt zurücknehmen müſſen: ſo denken Sie es wenigſtens nicht mir mir. — In dem antiquariſchen Studium iſt es öfters mehr Ehre, das Wahrſcheinliche gefunden zu haben, als das Wahre. Bei Ausbildung des erſtern war unſere ganze Seele geſchäftig: bei Erkennung des andern kam uns vielleicht nur ein glücklicher Zufall zu Statten. Noch jetzt bilde ich mir mehr darauf ein, daß ich in den Worten des Nepos mehr, als darin iſt, geſehen habe, als daß ich endlich beim Diodor und Polyän gefunden habe, was ein jeder da finden muß, der es zu ſuchen weiß.

Was wollen Sie auch? Hat meine Muthmaßung nicht

wenigſtens eine nähere Discuſſion veranlaßt, und zu verdienen geſchienen? Und ob ich ſchon der ſtreitigen Statue aus der Stelle des Nepos kein Licht verſchaffen können; wie wenn wenigſtens dieſe Stelle ſelbſt ein größeres Licht durch jenen unglücklichen Verſuch gewänne?

Ich will zeigen, daß ſie deſſen ſehr bedarf. — So viel ich noch Ausleger und Ueberſetzer des Nepos nachſehen können, alle ohne Ausnahme haben ſich die Stellung des Chabrias als knieend vorgeſtellt. So muß ſie auch der Götting'ſche Gelehrte gedacht haben, weil er ſie in dem Miles Veles zu Florenz zu finden glaubte, der auf dem rückwärts geſtreckten linken Knie liegt, und das rechte Schienbein vorſetzt. So muß ſie nicht weniger Herr Prof. Sachſe annehmen, der eine Aehnlichkeit von ihr auf einem geſchnittenen Steine, ebenfalls zu Florenz, in der Figur des verwundeten Achilles zu ſehen meint, welche das linke Schienbein vorſetzend, auf dem rechten Knie liegt, und ſich den Pfeil nächſt dem Knöchel dieſes Fußes herauszieht. Kurz, ſie müſſen alle geglaubt haben, daß das eine Knie nicht gegen das Schild geſtemmt ſeyn können, ohne daß das andere zur Erde gelegen.

Aber haben ſie hieran wohl Recht? — Wo iſt ein Wort beim Nepos, das auch nur einen Argwohn von dieſer knieenden Lage machen könne? Wo bei dem Diodor? Wo bei dem Polyän? Bei allen dreien befiehlt Chabrias ſeinen Soldaten weiter nichts, als 1) geſchloſſen in ihren Gliedern zu bleiben — loco vetuit cedere — τῃ ταξει μενοντας — μη προδραμειν, αλλα μενειν ἡσυχῃ; 2) die Spieße gerade vor zu halten — projecta hasta — ἐν ορθῳ τῳ δορατι μενειν — τα δορατα ὀρθα προτεταμενους; 3) die Schilder gegen das Knie zu ſenken, oder an das Knie zu ſchließen — obnixo genu scuto τας ἀσπιδας προς το γονυ κλινοντας — τας ἀσπιδας ἐς γονυ προ

ερεισαμενους. Da iſt nichts vom Niederfallen; da iſt nichts, was das Niederfallen im geringſten erfordern könnte! — Man erwäge ferner, wie ungeſchickt ſogar die knieende Lage zu der Wirkung geweſen wäre, die ſich Chabrias verſprach. Kann der Körper im Knieen wohl ſeine ganzen Kräfte anſtrengen? Kann er den Spieß ſo gerade, ſo mächtig vorhalten, als im Stehen? Das ορθα δορατα will, daß die Spieße horizontal geſenkt worden. Sie ſollten dem Feinde gerade wider die Bruſt gehen; und im Knieen würden ſie ihm gerade gegen die Beine gegangen ſeyn. Noch weniger würde ſich das Knieen zu einem Umſtande ſchicken, der dem Diodor bei Beſchreibung dieſer Evolution eigen iſt. Er ſagt, Chabrias habe ſeinen Soldaten befohlen, δεχεσθαι τους πολεμιους καταπεφρονηκοτως, die Feinde ganz verächtlich zu empfangen; und der Feind habe ſich wirklich durch dieſe καταφρονησιν abſchrecken laſſen. Die knieende Lage aber hat von dieſem Verächtlichen wohl wenig oder nichts; ſie verräth gerade mehr Furchtſames, als Verächtliches; man ſieht ſeinen Gegner darin ſchon halb zu ſeinen Füßen.

Man wende mir nicht ein, daß noch jetzt das erſte Glied des Fußvolks den Angriff der Reiterei auf dem Knie empfängt. Dieſer Fall iſt ganz etwas anders. Das erſte Glied befindet ſich bei Ertheilung der letzten Salve ſchon in dieſer Lage; der Feind iſt ihm ſchon zu nahe, ſich erſt wieder aufzurichten. Zudem iſt wirklich die ſchiefe Richtung des aufgepflanzten und mit der Kolbe des Gewehrs gegen die Erde geſteiften Bajonets dem anſprengenden Pferde gefährlicher; es ſpießt ſich von oben herein tiefer. Wenn aber Fußvolk, Fußvolk mit geſenktem Bajonete auf ſich anrücken ſieht, bleibt das erſte Glied gewiß nicht auf den Knieen, ſondern richtet ſich auf, und empfängt ſeinen Feind ſtehend.

Eben das hatten die Triarier bei den Römern. So lange die vordern Treffen stritten und standen, lagen sie auf ihrem rechten Knie, das linke Bein vor, ihre Spieße neben sich in die Erde gesteckt, und deckten sich mit ihren Schildern, ne stantes, wie Vegetius sagt, venientibus telis vulnerarentur. Allein sie blieben nicht auf den Knieen, wenn die vordern Treffen geschmissen waren, und der Streit nunmehr an sie kam. Sondern sodann richteten sie sich auf, consurgebant, und gingen dem Feinde mit gefällten Spießen entgegen. Nicht also ihre Subsessio intra scuta, nicht ihre Bergung hinter dem Schilde auf dem Knie, in der sie noch keinen Feind vor sich hatten, und sich bloß gegen das Geschoß aus der Ferne, so wie es über die vordern Treffen flog, deckten: nicht die, sondern ihre aufgerichtete acies selbst, quæ hastis velut vallo septa inhorrebat, kann mit dem Stande der Soldaten des Chabrias verglichen werden. Nur daß diese den Feind bloß festen Fußes erwarteten, und ihm nicht entgegen rückten, um den Vortheil der Anhöhe nicht zu verlieren.

Das ist unwidersprechlich, sollt ich meinen; und ich habe sonach die Stelle des Nepos, da ich einen stehenden Krieger darin erkannte, doch immer noch richtiger eingesehen, als alle die, welche sich einen knieenden einfallen lassen. Ja es ist so wenig wahr, daß Herrn Sachsens verwundeter Achilles, in Betracht seiner Stellung, mit dem Chabrias könne verglichen werden; oder daß der Miles Veles, wie ihn Gori genannt hat, eher noch Chabrias seyn könne, als der Borghesische Fechter, wie der Götting'sche Gelehrte will: daß vielmehr an jene beide auch gar nicht einmal zu denken ist, wenn man unter den alten Kunstwerken eine Aehnlichkeit mit jener Stellung des Chabrias aufsuchen will. Sie knieen; und die Statue des Chabrias kann schlechterdings nicht gekniet haben.

Was ließe sich gegen den Miles Veles nicht noch besonders erinnern! Er hat im geringsten nicht das Ansehen eines Kriegers, welcher seinen Feind erwartet: denn er liegt auf dem linken Knie, und der nämliche Arm mit dem Schilde weicht zurück. Könnte man auch schon annehmen, daß „des Chabrias Soldaten den Schild auf die Erde angesetzt, ein Knie gebogen und daran gestemmet, und auf diese Weise ihre Kraft verdoppelt hätten:" so müßte doch dieses eine gebogene Knie das linke gewesen seyn, das rechte hätte es unmöglich seyn können; von dem Miles Veles aber liegt das linke zur Erde. Auch ist der rechte Arm desselben gar nicht so, wie er seyn müßte, wenn er mit demselben irgend ein Gewehr gegen den anrückenden Feind halten sollte. Nicht zu gedenken, daß die Figur bekleidet, und die Arbeit römisch ist, ob sie gleich keinen Römer vorstellt, und noch weniger einen Griechen vorstellen kann. Ich habe das Museum Florentinum nicht vor mir, um mich in einen umständlichen Beweis hierüber einlassen zu können. Aber des Schildes erinnere ich mich deutlich, das dieser vermeinte Miles Veles trägt. Es hat Falten, welches zu erkennen giebt, daß es ein Schild von bloßem Leder war; kein hölzernes mit Leder überzogen. Dergleichen δερματινοι θυρεοι aber waren den Karthaginensern und andern afrikanischen Völkern eigenthümlich. [1]

Doch was halte ich mich bei einem Werke auf, das mich so wenig angeht? Mein Gegner selbst gesteht, „daß sich die Stellung des Chabrias vielleicht eben so gut und noch besser im Stehen denken lasse, so daß der Soldat das Knie an den Schild anschließt, um dem andringenden Feinde mit Nachdruck zu widerstehen." Und was ist das anders, als seine Vermuthung, daß jene knieende Figur Chabrias sey, mehr als um

[1] V. Lipsius de Milit. Rom. lib. III. Dial. 1. p. m. 103.

die Hälfte zurücknehmen? Ich ſchmeichle mir, wenn er meine Gründe in Erwägung ziehen will, daß er ſie auch wohl ganz zurücknimmt, und ſich überzeugt erkennt, daß die Stellung des Chabrias ſich nicht bloß auch oder beſſer im Stehen denken laſſe, ſondern daß ſie durchaus nicht anders gedacht werden könne, als im Stehen.

Nun aber, dieſe ſtehende Stellung als ausgemacht betrachtet: wie müſſen wir uns die Haltung des Schildes ſelbſt vorſtellen, um das obnixum genu des Nepos, das κλινειν γονυ des Diodorus, und das ἐς γονυ προκεκλιθεναι des Polyänus davon ſagen zu können?

Ich denke ſo! — Sie wiſſen, ohne es erſt von Hr. Klotzen aus geſchnittenen Steinen gelernt zu haben,[1] daß es an den Schilden der Alten innerhalb zwei Riemen gab, die zur Befeſtigung und Regierung des Schildes dienten. Durch den obern ward der Arm bis an das Gelenke geſteckt, und in den unterſten griff die Hand. Hr. Klotz nennt, ſo wie er überhaupt ſtark iſt, ſich von allen Dingen auf das eigentlichſte und beſtimmteſte auszudrücken, beide dieſe Riemen Handhaben, und ſagt, daß die Soldaten den Arm durch beide geſteckt.[2] Die Griechen haben ein doppeltes Wort für dieſe Riemen, ὀχανον und πορπαξ; und ich meine, daß ὀχανον eigentlich den obern Riemen, den Armriemen (wenn man ſich dieſes Wort dafür gefallen laſſen will), πορπαξ aber den untern Riemen bedeutet, der allein die Handhabe heißen kann.[3] An dem

[1] S. 103.

[2] „Linguett hätte die Steine betrachten ſollen, auf welchen man den doppelten Riemen am Schilde deutlich ſieht, durch den die Soldaten den Arm ſtecken. Auf andern iſt nur eine dergleichen Handhabe zu ſehen. l. c.

[3] Lipſius (Anal. ad. Milit. p. m. XVII.) hat ſich von dieſem Unterſchiede nichts einfallen laſſen, und ὀχανον und πορπαξ für völlig gleichbedeutende Wörter genommen. Daß ſie dieſes aber nicht geweſen, zeigt ſelbſt die Stelle

ὄχανα blieb das Schild beſtändig feſt, den πορπαξ aber konnte der Soldat fahren laſſen, und ließ ihn fahren, ſo oft er die linke Hand nöthiger brauchte. Dieſes ſcheint Lipſius nicht erwogen zu haben, wenn er aus dem größern Schilde, welches die Triarier geführt, ſchließen will, daß ihre Spieße nicht

beim Suidas, oder dem Scholiaſten des Ariſtophanes, in der es ungewiß gelaſſen wird, ob πορπαξ den Armriemen oder die Handhabe bedeute. Πορπαξ κατα μεν τινας ὁ ἀναφορευς της ἀσπιδος. ὡς δε τινες, το διηκον μεσον της ἀσπιδος σιδηρον, ᾧ κρατει την ἀσπιδα ὁ στρατιωτης. Ich ſage alſo auch nicht, daß ὄχανον und πορπαξ nie verwechſelt worden, und daß es keine Fälle gegeben, wo man unter dem einen auch das andere verſtanden. Sondern ich rede bloß von der eigenthümlichen Bedeutung eines jeden dieſer Wörter, wenn ſie ſo ſtehen, daß nur einer von beiden Tragriemen gemeint ſeyn kann. Alsdann, ſage ich, heißt ὄχανον der Armriemen, welches mich die Stelle des Herodotus lehrt, wo er ſagt, daß die ὄχανα der Schilder von den Cariern erfunden worden, da man ſie vorher bloß mit Riemen um den Hals gehangen, und ſo die linke Seite damit geſchützt habe. Denn πορπακες, Handhaben, mußten an den Schilden nothwendig auch damals ſchon ſeyn, um ſie von dem Leibe abzuhalten und nach Befinden zu ſenken. Die Carier erfunden bloß, daß es beſſer ſey, die Schilde an dem Arme ſelbſt zu befeſtigen, als um den Hals zu tragen. Ὀχανον und πορπαξ mußten in der Weite des Ellenbogens bis zur geballten Hand aus einander ſtehen. Daher ſaß jener mehr gegen den obern Rand des Schildes, und dieſer gegen die Mitte deſſelben, damit ein großer Theil über die Hand hinaus reiche, und ſich die Deckung deſto weiter erſtrecke. Jener war ein wirklicher Riemen, mit einem kleinen Polſter an dem Orte, wo der Arm an dem Schilde anlag; dieſer aber war öfters von Eiſen, und ging durch das Schild durch. Dem πορπαξ entſpricht das lateiniſche ansa, und Lipſius (l. c.) hat Unrecht, wenn er bei Gelegenheit einer Stelle des Ammianus ſagt: Unam ansam nominat; atqui duæ plerumque fuere in scuto grandiore. Denn dieſe Stelle ſelbſt zeigt, daß nur die Handhabe, und nicht der Armriemen, ansa geheißen. — Wenn man auf alten Denkmälern Schilde bloß mit Einem Tragriemen, das iſt, bloß mit dem Armriemen, ohne Handhabe findet: ſo können es dem Feinde abgenommene und geweihte Schilde ſeyn, die nicht anders als mit abgebrochenen Handhaben in den Tempeln aufgehangen wurden, damit ſich ihrer niemand in der Geſchwindigkeit bedienen könne.

allzu lang könnten gewesen seyn, weil sie dieselben nur mit einer Hand führen müssen.[1] Sie konnten die andere Hand dazu nehmen, und nahmen sie wirklich dazu, wenn sie die Spieße mit größerer Macht vorhalten, oder irgend einen kräftigern Stoß damit führen wollten.

Und nun überlegen Sie, wenn der Soldat die Handhabe des Schildes fahren ließ, um mit der Linken zugleich den Spieß zu fassen, und das Schild nur bloß an dem Armriemen hangen blieb, in welche Lage das Schild nothwendig fallen mußte? Da der Armriemen mehr gegen den obern Theil befestigt war, so konnte der übrige Theil nicht anders als herabsinken, gegen den vorgesetzten linken Fuß herabsinken, und wenn es lang genug war, das Knie desselben bedecken. Das Knie konnte sich sodann an das Schild stemmen, und kurz, es erfolgte der völlige Stand, den Chabrias seinen Soldaten zu nehmen befahl. Er befahl ihnen, in ihren Gliedern stehen zu bleiben; die Handhabe des Schildes fahren zu lassen, wodurch die Schilde auf das Knie herab sanken, τας ἀσπιδας προς το γονυ κλινοντας; zugleich mit der Linken den Spieß zu ergreifen, und so, ἐν ὀρθῳ τῳ δορατι μενειν, mit gefällten Spießen den Feind zu erwarten. Das ist die ungezwungenste Umschreibung der Worte des Diodor, und kann es eben so wohl von den Worten des Nepos und des Polyänus seyn.

Wollten Sie zweifeln, ob die Alten wirklich ihren Schild bloß an dem Armriemen hangen lassen, um die linke Hand mit zu Führung des Spießes zu brauchen: so werfen Sie

[1] De M. R. lib. III. dial. 6. p. m. 135. No tamen erres, hastæ istæ non nimis longæ, nec ut Macedonum sarissæ. Qui potuissent? scutum majus sinistra Triarii gerebant; nec videntur nisi una manu commode tractasse istas hastas.

einen Blick auf einen Stein beim Natter. Er ist, als ob ich ihn zum Behuf meiner Meinung ausdrücklich hätte schneiden lassen, und ich kann mich daher nicht enthalten, Ihnen einen Abriß davon beizulegen. [1] Betrachten Sie: hier hängt offenbar das Schild des stehenden Soldaten, der seinen verwundeten Gefährten vertheidigt, an dem bloßen Armriemen, und hängt so tief herab, daß es völlig das vorgesetzte Knie decken könnte, wenn der Spieß nicht so hoch, sondern mehr geradeaus geführt würde. Wundern Sie sich aber nicht, daß das Schild innerhalb dem Arme hängt; der Künstler wollte sich die Ausführung des linken Armes ersparen, und versteckte ihn hinter dem Schilde, da er eigentlich vor ihm liegen sollte. Vielleicht erlaubte es auch der Stein nicht, in den Schild oben tiefer hineinzugehen, und so den Arm herauszuholen, als unten der Kopf des liegenden Kriegers herausgeholt ist. Dergleichen Unrichtigkeiten finden sich auf alten geschnittenen Steinen die Menge, und müssen, der Billigkeit nach, als Mängel betrachtet werden, zu welchen die Beschaffenheit des Steines den Künstler gezwungen hat.

Vierzigster Brief.

Und nun wieder zu Hr. Klotzen! Es wäre unartig, wenn wir ihm mitten aus dem Collegium wegbleiben wollten. Er lehrt uns zwar wenig; aber dem ungeachtet können wir viel bei ihm lernen. Wir dürfen nur an allem zweifeln, was er sagt, und uns weiter erkundigen.

Wo blieben wir? — Bei der Art, wie die alten Steinschneider in ihrer Kunst verfahren, von der Plinius wenig oder nichts gewußt haben soll. Daß Hr. Klotz nichts davon

[1] S. Taf. IX. Beim Natter ist es auch die neunte Tafel.

magnitudo Gemmæ.

weiß, haben wir geſehen. Doch will er noch „zwei Anmerkungen beifügen, die beide das Mechaniſche der Kunſt betreffen.“ [1]

Die erſte dieſer Anmerkungen geht auf die Form der Steine. „Die alten Künſtler,“ ſagt Hr. Kloß, „pflegten gern ihre Steine hoch und ſchildförmig zu ſchleifen.“ — Einen Augenblick Geduld! Die alten Künſtler? Sie ſelbſt? Das heißt, ihnen auch ſehr viel zumuthen. So weit, ſollte ich meinen, hätten ſich die alten Künſtler die Steine wohl können in die Hand arbeiten laſſen. Es ſind ja jetzt drei ganz verſchiedene Leute, die ſich in die Verarbeitung der Edelſteine getheilt haben: der Steinſchleifer, le Lapidaire; der Steinſchneider, le Graveur en pierres fines; und der Juwelier, le Jouaillier oder le Metteur en œuvre.

Warum ſollte das nicht auch bei den Alten geweſen ſeyn? Und es iſt allerdings geweſen. Sie hatten ihre Politores, ſie hatten ihre Scalptores, ſie hatten ihre Compositores gemmarum.

Politores gemmarum hießen die Steinſchleifer; denn polire heißt nicht bloß, was wir im engen Verſtande **poliren** nennen, welches man genauer durch lævigare ausdrückt; ſondern es heißt auch zuſchleifen. So ſagt Plinius: Berylli omnes poliuntur sexangula figura; **ſie werden alle ſechseckig geſchliffen.** Und nicht allein das Schleifen aus dem Groben, und das Poliren, glaube ich, war dieſer Leute Sache. Sie verſtanden ſich, ohne Zweifel, auf alle und jede *λογασια προς το λαμπρον*, auf alle und jede Hülfsmittel und Kunſtgriffe, die Steine reiner, klärer und glänzender zu machen. Natter bemerkte, daß die alten Carneole und Onyche, auch wenn die Arbeit darauf noch ſo ſchlecht ſey, dennoch ſehr feine

[1] S. 52.

und lautere Steine wären; er ſchloß alſo, daß einige alte Künſtler wohl das Geheimniß dürften gehabt haben, ſie zu reinigen, und ihrem Glanze nachzuhelfen, indem man jetzt unter tauſenden kaum einen finde, der das nämliche Feuer habe. Es ſtreiten, ſagt er, für dieſe Muthmaßung noch andere ſtärkere und überzeugendere Gründe, die ich dem neugierigen Leſer indeß zu errathen überlaſſe, bis ich ſie ihm bei einer andern Gelegenheit ſelbſt mittheilen kann.[1] Natter hat ſehr richtig gemuthmaßt, wenn es anders bloße Muthmaßung bei ihm war, was Plinius mit ausdrücklichen Zeugniſſen beſtätigt, der uns ſogar eines von den Mitteln aufbehalten hat, deſſen ſich die Steinſchleifer zu dieſer Abſicht bedienten. Omnes gemmæ, ſagt er,[2] mellis decoctu nitescunt, præcipue Corsici: in omni alio usu acrimoniam abhorrentes. Eine bloße Reinigung der äußern Fläche kann nicht gemeint ſeyn; dieſer decoctus mellis Corsici mußte tiefer dringen, und durch die ganze Maſſe des Steines wirken. Die Schärfe des Corſiſchen Honigs, die ihn hierzu vornehmlich geſchickt machte, obgleich ſonſt die Edelſteine ſcharfe Säfte nicht wohl vertragen können, ſchreibt Plinius an einem andern Orte[3] der Blüthe des Burbaumes zu, welcher in Corſica ſehr häufig wachſe. Ich merke dieſes an, um in Ermangelung des Corſiſchen Honigs, unſer gemeines Honig mit zerquetſchten

[1] Zum Schluſſe ſeiner Vorrede: Je suis dans l'opinion, que quelques Graveurs anciens possédoient le secret de raffiner ou de clarifier les Cornalines et les Onyx, vû la quantité prodigieuse de Cornalines fines et mal gravées que les Anciens nous ont transmises; tandis qu'à présent à peine en trouve-t-on une entre mille qui ait le même feu. Il y a encore d'autres raisons plus fortes et plus convaincantes en faveur de cette conjecture; mais je laisse aux Curieux à les deviner, en attendant que je trouve une autre occasion de les leur communiquer.

[2] Lib. XXXVII. Sect. 74.

[3] Lib. XVI. Sect. 18.

Burbaumblättern oder Blüthen abzureiben, falls man einen Verſuch damit machen wollte, für deſſen Erfolg ich jedoch nicht ſtehen mag.

Aus den Händen dieſer Politorum gemmarum empfingen alſo die Scalptores die Steine, in welchen ſie ihre Kunſt zeigen wollten. Sie von ihnen ſelbſt zuſchleifen laſſen, heißt den Bildhauer in die Kluft ſchicken, daß er den Marmorblock, den er beleben will, auch ſelbſt brechen ſoll.

Die Compositores gemmarum waren die, welche die geſchliffenen oder geſchnittenen Steine faßten, und ſo, wie ſie ſich nach ihren Farben am beſten zuſammen ſchickten, ordneten. Denn da die Alten einen ganzen Schmuck von lauter Steinen einer und eben derſelben Farbe vielleicht nicht liebten, im Grunde auch ſo leicht nicht zuſammen bringen konnten, als es uns bei der ungleich größeren Menge von Steinen jeder Art möglich iſt: ſo kam ſehr viel darauf an, die Steine von verſchiedenen Farben ſo zu verbinden, daß keiner den andern ſchändete, und ſie alle zuſammen eine gute Wirkung auf das Auge machten. Dieſer Compositorum gedenkt Plinius, wo er von dem Opale redet: [1] Opali smaragdis tantum cedentes. India sola horum est mater; atque ideo eis pretiosissimam gloriam Compositores gemmarum et maxime inenarrabilem difficultatem dederunt. So hieß es, wie ich glaube, in allen gedruckten Ausgaben des Plinius, bis auf den Harduin, der ich weiß nicht welche Dunkelheit in den Worten des Plinius fand, und die letzte Periode aus ſeinen Manuſcripten folgender Geſtalt zu leſen befahl: atque in pretiosissimarum gemmarum gloria compositi maxime inenarrabilem difficultatem dederunt. Das iſt, wie er es in einer Note ſelbſt erklärt, weil er ohne Zweifel vorausſah, daß dieſe Lesart

[1] Libr. XXXVII. cap. 6.

hinwiederum andern nicht sehr deutlich seyn dürfte: et cum pretiosissimis gemmis comparati maxime inenarrabilem dedere difficultatem, num gemmis aliis, quarum similitudinem referunt, potiores eos haberi oporteret. Es ist wahr, nun versteh' ich es recht wohl, was Harduin will; aber eine solche unaussprechliche Schwierigkeit kömmt mir doch auch sehr seltsam vor. Eine unaussprechliche Schwierigkeit, einem Dinge einen Werth zu setzen, was keinen bestimmten Werth haben kann! Es kam ja lediglich auf den Geschmack des Liebhabers an. Meinetwegen mag also Harduins Verbesserung gefallen, wem sie will; ich bleibe bei der alten Lesart, die doch wohl auch Manuscripte muß für sich gehabt haben, und auf alle Weise dem Zusammenhange gemäßer und des Plinius würdiger ist. Nur weil Harduin, wie es scheint, nicht wußte, welche Idee er sich eigentlich von den hier erwähnten Künstlern machen sollte, kam ihm die ganze Stelle dunkel vor. Er bildete sich vielleicht ein, daß Compositores gemmarum so viel als mangones, adulteratores gemmarum seyn sollten; und sie waren das, was ich gesagt habe. Sie faßten und setzten; und bei dieser Arbeit erfuhren sie denn, daß der Opal, dem pretiosissima gloria als eines seltenen Steines zukomme, der nur in Indien gefunden werde, zugleich inenarrabilem difficultatem habe; nämlich in Ansehung seiner Verbindung mit andern Steinen. Denn da der Opal keine bestimmte Farbe hat, sondern mehr als eine zeigt, so wie man ihn wendet und die Lichtstrahlen sich durch ihn brechen: so muß ihm sein Platz bei andern farbigen Steinen sehr schwer anzuweisen seyn, die sich unmöglich nach allen seinen Veränderungen einmal so gut wie das andere zu ihm schicken können. — In Absicht der Fertigkeit und des guten Geschmacks in Verbindung der verträglichsten Farben, vergleicht

Paschalius[1] die Compositores gemmarum sehr richtig mit den Winderinnen der Blumenkränze (Στεφανοπλοκοι), dergleichen Glycera war, mit welcher Pausias wetteiferte.

Einundvierzigster Brief.

Also schliffen sie eben nicht gern, die alten Künstler, ihre Steine hoch und schildförmig, sondern sie bedienten sich nur gern so geschliffener Steine. Und warum? Das will uns nun Hr. Klotz lehren.

„Hierdurch, sagt er, befreiten sie sich von dem Zwange, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte, und sie konnten die äußern und vom Leibe abstehenden Theile der Arme und Beine ohne Verkürzung geschickt herausbringen. Die alten Steinschneider liebten die Verkürzungen nicht, und nur die unvermeidliche Nothwendigkeit mußte sie antreiben, sie zu bilden. Man hat aber doch Beispiele."

Ich bitte Sie, mein Freund, lesen Sie das noch einmal; — und noch einmal. Denn nur Einmal, so obenhin gelesen, klingt es wirklich, als ob es etwas wäre. Und es ist nichts; nichts als Worte ohne Sinn!

Allerdings ist es wahr, daß der Raum einer converen Fläche größer ist, als der Raum einer ganz ebenen, in der nämlichen Peripherie eingeschlossen. Aber wie dieser größere Raum dem Steinschneider könne zu Statten kommen, das ist über meinen Begriff. Denn das Relief der Figur, welche er einschneidet, wird ja nicht concav, sondern es muß so gleich oder so ungleich erhaben seyn, als es die Form dieser Figur erfordert. Bloß in der glatten Area des Steines erkennt man noch seine Converität. Der Künstler kann also schlechterdings weder größere noch mehrere Gegenstände auf eine

[1] Coronarum lib. II. cap. 12.

schildförmige Fläche bringen, als sich auch auf eine ganz platte von gleicher Außenlinie bringen lassen. Ganz anders ist es, wenn man auf eine solche schildförmige oder sphärische Fläche zeichnet oder malt; auf der Fläche eines Hemisphärii z. E. lassen sich freilich mehrere Objecte, oder die nämlichen Objecte größer zeichnen, als auf einen ebenen Zirkel von gleichem Diameter gehen würden. Das macht, wir können das Hemisphärium wenden, oder uns um dasselbe herumbewegen, und in Gedanken jedes einzelne Stück desselben applaniren. Sollte aber dieses Hemisphärium aus dem Punkte seiner höchsten Erhöhung oder Vertiefung auf einmal übersehen werden, wie eine geschnittene Gemme: so würde für den Maler auch nicht mehr Raum darauf seyn, als auf dem platten Zirkel von gleicher Peripherie. Ja in diesem Falle wäre es so wenig wahr, daß ihm das Sphärische seiner Fläche dienlich wäre, die Glieder oder Theile seines Objects in ihren wahren völligen Maaßen zu zeichnen, daß vielmehr gerade keines so gezeichnet werden könnte, und er überall Verkürzungen oder Verlängerungen anbringen müßte, wenn er dem Auge glauben machen wollte, anstatt eines sphärischen Körpers, eine bloße zirkelrunde Fläche bemalt zu sehen.

Das alles sind bekannte Dinge! Können sie aber wohl Herrn Klotzen bekannt seyn, wenn er uns weiß machen will, daß sich die alten Künstler durch das Schildförmige von dem Zwange befreit, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte, und daß sie das Räumlichere der schildförmigen Fläche dazu genutzt, um die vom Leibe abstehenden Theile der Arme und Beine ohne Verkürzung heraus zu bringen? Auch diese Theile müssen im Abdrucke so heraustreten, als ob sie gänzlich aus dem Vollen gearbeitet wären; und sie würden sehr krüpplig erscheinen, wenn man ihnen im geringsten anmerkte,

daß sie sich auf einer concaven Fläche herumzögen. Die Verkürzungen, die sich der Steinschneider auf der schildförmigen Fläche zu ersparen weiß, kann er sich eben so wohl auf der platten ersparen; der Unterschied des Raums zwischen dieser platten und dieser schildförmigen Fläche von gleicher Peripherie kann ihm dazu nichts helfen.

Herr Klotz fährt fort: „Jene schildförmig geschliffenen Steine waren zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabenen bequem. Wir haben vortreffliche Steine von dieser Art, die wir nicht genug bewundern können."

Das soll doch wohl ein zweiter Nutzen seyn, den Herr Klotz den geschnittenen Steinen beilegt? Als dieser hätte es die Deutlichkeit erfordert, ihn mit dem Vorhergehenden durch ein Auch zu verbinden. Doch was Deutlichkeit? Die wollte ich ihm gern erlassen, wenn denn nur Wahrheit zum Grunde läge, die es der Mühe lohnte, aus seiner verworrenen Schreibart heraus zu sitzen.

Also fand der alte Künstler auf dem schildförmigen Steine nicht allein mehr Platz, sondern er war ihm auch „zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabenen bequem!" Nur der schildförmige hierzu bequem? Das versteh ich nicht. Sind denn die flachen Steine nicht auch dazu bequem? Zeigen denn die Werke der neuen Künstler, die in flache Steine arbeiten, keine Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabenen? Oder soll bequem hier nur so viel heißen, als bequemer? Aber wie denn, warum denn bequemer? —

O, lassen Sie uns weiter gehen, mein Freund, damit ich gelegentlich auf etwas komme, das erörtert zu werden verdient. Herr Klotz weiß nicht, was er will; seine Fehler, die nur seine Fehler sind, sind so armselige Fehler, daß sie auch nicht einmal Anlaß geben, etwas Eigenes anzubringen.

Um sie in ihr Licht zu stellen, muß man fast eben so trivial und langweilig werden, als er selbst ist.

Zweiundvierzigster Brief.

Nicht wahr? Nun glauben Sie mich ertappt zu haben! Wie ungerecht ich doch bin; und zugleich wie unvorsichtig! Alles, was ich in meinem Vorigen an Herrn Klotzen tadle, hat nicht Herr Klotz, sondern Herr Lippert gesagt. Herr Klotz hat, nach dem Rechte, das ihm als Commentator des Herrn Lipperts zustand, diesen bloß ausgeschrieben.

Das hat er freilich. Aber gleichwohl ist es falsch, daß ich in dem Ausschreiber den Ausgeschriebenen getadelt habe. Als Herr Klotz Lipperten plünderte, entwandte er nur Lippert'sche Worte und Redensarten; der Sinn darin war ihm zu schwer; den konnte er nicht mit fortbringen; den ließ er, wo er war.

Das soll sich gleich zeigen. Lassen Sie uns nur Herrn Lipperten selbst hören, wie er sich über den Nutzen der schildförmigen Steine erklärt.

Die Hauptstelle ist in seinem Vorberichte, [1] wo er von dem gänzlichen Mangel der Perspektiv auf alten Kunstwerken redet, dabei aber des Vortheils erwähnt, wodurch in erhabener Arbeit das Auge noch einigermaßen betrogen, und jenem Mangel in etwas abgeholfen werde. Dieser besteht, wie bekannt, darin, „daß die voranstehenden Figuren stärker und erhabner, oder bei geschnittenen Steinen tiefer herausgeholt, die hinteren aber flächer gearbeitet sind, so wie sie mehr oder weniger entfernt scheinen sollen.“ Und nun fährt er fort: „Ein anderer Vortheil that bei geschnittenen Steinen noch mehr; sie nahmen einen hohen und schildförmig geschliffenen

[1] S. XIX.

Stein, in welchen ſie auf oberzählte Art die Figuren einſchnitten; die Fläche, welche nun im Abdruck hohl erſchien, machte, daß die Nebenfiguren wie von der Seite oder herumgeſtellt und von der Hauptfigur entfernt ausſahen, da dieſe, wie geſagt, ſtärker ausgedruckt war."

Die Anmerkung iſt richtig und fein. Da die Theile einer concaven Fläche wirklich in verſchiedener Entfernung von unſerm Auge liegen; da ſich wirklich nähere und tiefere Gründe darauf finden, ſo iſt es gar wohl möglich und begreiflich, daß die Natur der zu kurz fallenden Kunſt hier zu Statten kommen, und die Wirklichkeit an die Stelle der verfehlten Nachahmung treten kann. Das iſt: es können und müſſen Figuren, auch ohne nach den Regeln der Perſpektiv behandelt zu ſeyn, mehr oder weniger entfernt ſcheinen, — wenn ſie wirklich mehr oder weniger entfernt ſind. Da aber der Künſtler zu ſeiner Täuſchung nur den Schein und nie die Wahrheit ſelbſt brauchen ſoll; da die Vermiſchung des Scheines und der Wahrheit auch einem ungelehrten Auge bald merklich wird, und es beleidigt; da das, was die eingemiſchte Wahrheit leiſtet, noch weit von dem entfernt ſeyn kann, was nach den Geſetzen des Scheines geleiſtet werden ſollte; da ſogar das Wirkliche, welches in dem einen Falle der Nachahmung behülflich iſt, in andern Fällen ihr vielleicht gerade zuwider laufen wird: ſo iſt es wohl unſtreitig, daß dieſer angegebene Vortheil der ſchildförmigen Steine nur ſehr zufällig, nur ſehr mißlich, nur ſehr gering ſeyn kann. Herr Lippert geſteht es ſelbſt; denn er ſetzt hinzu: „Die Höhlung macht freilich einen Eindruck im Auge von einer ziemlichen Weite des Raumes, wodurch beim erſten Anblick der Verſtand betrogen wird. Er wird aber auch bei genauer Betrachtung wegen der Möglichkeit und Wahrheit gar bald in Zweifel geſetzt, den man ohne

Begriffe von Kunſtregeln nicht ſogleich heben wird, und von der Schönheit des Werks gereizt, vergißt man leicht, was mancher, auch als ein Unwiſſender, nur für ein Nebenwerk hält, weil er nicht nach der Wahrheit und nach der Kunſt zugleich urtheilt."

Es iſt nicht zu läugnen, daß ſich Herr Lippert hier nicht ein wenig beſtimmter hätte ausdrücken können. Aber ſo verlegen man auch in dem Style eines Künſtlers um die Wortfügung ſeyn mag: ſo leuchtet doch immer der Sinn hindurch, beſonders für den, der nur einigermaßen im Stande iſt, mit dem Künſtler zu denken, und zu beurtheilen, was der Künſtler ungefähr habe ſagen können, und was er nach den Grundſätzen ſeiner Kunſt ſchlechterdings nicht habe ſagen können.

Kurz, es iſt lediglich ein perſpektiviſcher Vortheil, lediglich ein Vortheil, durch den der Stein ein augenblickliches Blendwerk von Perſpektiv erhalten kann, ohne die geringſte Perſpektiv zu haben, den Herr Lippert der ſchildförmigen Fläche deſſelben beilegt. Und nun ſagen Sie mir, was Sie von dieſem Vortheile bei Herrn Klotz finden? Nicht eine Sylbe. Aber wohl hat er dieſen Vortheil in einen andern umgeſchaffen, von dem ſich weder Lippert noch ein Menſch in der Welt träumen laſſen: in den Vortheil der größern Räumlichkeit; in den Vortheil der Befreiung von dem Zwange, den der enge Raum des Steines dem Künſtler anlegt. Kann man ſich etwas lächerlicheres und ſinnloſeres denken!

Indeß begreife ich wohl, wie es mit dieſer poſſierlichen Verwandlung zugegangen. Denn daß ſie vorſetzlich ſeyn ſollte; daß Herr Klotz dem Lippert'ſchen Nutzen, den er etwa für falſch erkannte, einen andern von ſeiner eigenen Bemerkung ſollte ſubſtituirt haben: das müſſen Sie ſich auch gar nicht einfallen laſſen. Sein Fehler iſt nicht, daß er unrichtig,

ſondern daß er ſchlechterdings gar nicht gedacht hat, als ſich Lippert'ſche Worte in Klotziſche Perioden fügen mußten.

Sehen Sie nur nach, wo Herr Lippert in dem Werke ſelbſt den bemerkten Vortheil der ſchildförmigen Fläche an einzelnen Beiſpielen zeigen will! So ſagt er z. E. bei einem Jupiter Ammon auf einem Jaſpis: [1] „Der Stein iſt erhaben und ſchildförmig geſchliffen. Dieſen Vortheil, die Steine hoch und ſchildförmig zu ſchleifen, brauchten die Alten, wie ich ſchon im Vorbericht erinnert habe, um die Figuren in allen Theilen flach zu ſchneiden, und doch auch die vom Leibe abſtehenden Arme und Beine, ohne ſie zu verkürzen, geſchickt heraus zu bringen.“ Nun leſen Sie noch einmal, was Herr Klotz hieraus gemacht hat: „Durch das Schildförmige befreiten ſich die alten Künſtler von dem Zwange, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte; und ſie konnten die äußeren vom Leibe abſtehenden Theile der Arme und Beine ohne Verkürzung geſchickt herausbringen.“ Kann man wörtlicher und doch zugleich ungetreuer abſchreiben! Herr Klotz behält ein jedes Wort, und ein jedes Wort ſagt bei ihm etwas anderes, als es bei Herrn Lippert ſagt.

Herrn Lipperts Meinung iſt die! Da auf einer ſchildförmigen Fläche gewiſſe Theile wirklich dem Auge näher, und andere weiter von ihm entfernt liegen: ſo kann der Künſtler ſeine darauf zu ſchneidende Figur ſo ſtellen, daß gewiſſe Glieder derſelben uns näher oder weiter ſcheinen, ohne daß ſie darum viel tiefer oder viel flacher geſchnitten ſind, als andere. Die ganze Figur kann gleich flach geſchnitten ſeyn, und dennoch kann durch den Vortheil der ſchildförmigen Fläche dieſes Glied mehr vorzutreten und ein anderes mehr zurück zu weichen ſcheinen. Nämlich was zurückweichen ſoll, bringt der Künſtler

[1] Erſtes Tauſend, Nr. 6.

der Mitte der ſchildförmigen Fläche, als welche in dem Abdrucke die größte Entfernung erhält, ſo nahe als möglich; und was vortreten ſoll, entfernt er von der Mitte, und bringt es auf die im Steine abfallenden und im Abdrucke aufſteigenden Theile der Fläche.

An einem Beiſpiele läßt ſich das am deutlichſten einſehen. Ich wähle eines aus dem Natter, wobei das Profil gezeichnet iſt; die Jägerin Diana, auf der einunddreißigſten Tafel. — Wie glücklich kommt hier die concave Fläche der zurückweichenden linken, und der hervortretenden rechten Hand zu Statten! Die rechte Hand, durch die ſich die Figur oben an dem Spieße heben will, iſt mit ihrem Arme nur ſehr flach geſchnitten: gleichwohl tritt ſie noch über das Geſicht hinaus. Wie könnte dieſes aber möglich ſeyn, wenn ſich die Fläche ſelbſt, an der ſie ruht, nicht hervorbiegte? Wie tief hätte der Künſtler arbeiten müſſen, um ſie ſo aus einem platten Steine herauszuhohlen? Weit tiefer, als es der Umfang der Hand erlaubt, die nicht frei ſtehen kann, und einen Träger (Support) haben müßte. Was für einen Träger aber hätte er ihr geben können? Wenn er nicht auch hier eben den Fehler hätte begehen wollen, den er mit dem linken Knie begangen, (welches ſo weit vortritt, ohne daß der Raum hinter der Beugung deſſelben weiter eine Stütze oder Füllung hat, als in dem Abdrucke von dem Wachſe von ſelbſt zurückbleibt): ſo hätte er ihr keinen andern geben können, als ihren eigenen Arm, wonach aber nothwendig der ganze Arm weit mehr hätte verwendet, und folglich verkürzt werden müſſen.

Und dieſe Verkürzung iſt es, welche die ſchildförmige Fläche dem Künſtler erſparte. Sie erſparte ſie ihm aber nicht, weil ſie geräumlicher als die platte Fläche iſt, weil der völlige Arm auf ihm Raum hat, der auf der platten nicht

Raum haben würde: deßwegen gar nicht; das iſt die ſchülerhafteſte Idee, die man haben kann. Sondern ſie erſpart ſie ihm dadurch, weil ſie ihm die Wirkung des Vortretens gewährt, die er ſonſt nicht anders als vermittelſt einer gewaltſamen Verkürzung hätte erhalten können.

Das, und nur das kann Herr Lippert meinen, wenn er ſagt, „daß ſich auf einem ſchildförmigen Steine die von dem Leibe abſtehenden Arme und Beine, ohne ſie zu verkürzen, ohne ſie merklich tiefer zu ſchneiden, geſchickt herausbringen ließen.“ Ein Exempel mehr kann nichts verderben. Betrachten Sie den Faun auf der zweiundzwanzigſten Tafel beim Natter. Beide Arme deſſelben ſind ohne alle Verkürzung; beſonders ſcheint der rechte dadurch, daß er nicht gegen uns zu verkürzt iſt, ſo weit hinterwärts zu fallen, daß er in der Natur unmöglich ſo ſeyn könnte, ohne ganz aus dem Schulterknochen verrenkt zu ſeyn. Gleichwohl müßte ſo wohl ſeine Hand, als die Hand des linken Armes, wenn der Stein merklich ſchildförmiger wäre, als er vielleicht ſeyn mag, vorzutreten ſcheinen, ohne deßwegen viel tiefer geſchnitten oder auf den verkürzten Arm geſtützt zu ſeyn, bloß weil dieſe Hände in dem Abdrucke auf der concaven Fläche unſerm Auge wirklich näher zu liegen kommen.

Auch Natter hatte dieſen optiſchen Vortheil der converen Steine vor Lipperten ſchon bemerkt. Leſen Sie nur nach, was er, bei der ſechzehnten Tafel von den ſpitzen Ohren des Sirius,[1] und bei der ſiebzehnten von dem Schwanze des Löwen ſagt.[2] Aber Natter war zu vorſichtig, dieſes ſehr zufälligen

[1] Cette convexité sert encore ici à relever d'avantage les extrémités des oreilles, et à les rendre plus fines, de façon qu'elles paroissent s'avancer jusqu'à la hauteur des yeux.

[2] La queuë du Lion n'est pas profonde, mais il semble que son extrémité s'élève presque perpendiculairement à sa tête; ce qu'il auroit été impossible d'exprimer sur une pierre plate.

Vortheils wegen die converen Steine überhaupt anzupreiſen. Denn Herr Lippert mag auch noch ſo viel Beiſpiele anbringen, wo die Converität der Fläche eine gute Wirkung hat: ſo wird er doch ſelbſt nicht in Abrede ſeyn, daß ſich nicht noch weit mehrere anführen laſſen, wo eben dieſe Converität die Erſcheinungen gerade falſcher macht. Und geſteht er es nicht ſelbſt, daß auch in den Fällen, wo die Converität der Täuſchung des Auges zuträglich iſt, dennoch „der Verſtand bei genauer Betrachtung wegen der Möglichkeit und Wahrheit gar bald in Zweifel geſetzt werde?“

Dreiundvierzigſter Brief.

Sollte nun das Büchelchen des Herrn Klotz ein Commentar über das Lippert'ſche Werk ſeyn: was hätte der Commentator hier thun müſſen?

Er hätte müſſen erinnern, daß Herr Lippert aus dem Vortheile der converen Steine ein wenig zu viel mache; daß ſie dieſes Vortheils wegen nicht überhaupt empfohlen zu werden verdienten; daß dieſe Converität eben ſo oft nachtheilig ſeyn könne; und daß es lediglich auf die zu ſchneidende Figur ankomme, ob der Künſtler lieber einen platten oder einen converen Stein zu wählen habe. Dieſe letzte Erinnerung hat auch ſchon Natter gegeben,[1] und dadurch den Vorzug der converen Steine richtiger und genauer beſtimmt, als

[1] Meth. de gr. p. 45. Ce Mercure-ci n'auroit pas été propre à etre gravé dans une pierre fort convexe, parce que le corps et le bras auroient été trop enfoncés, avant que l'on eût pû placer la tête sur la même ligne, et l'on auroit été obligé de faire la draperie plus forte ou différente, et par conséquent le tout seroit devenu trop grossier et pesant. Il paroit par-là que c'est sur la Figure que l'on se propose de graver, qu'il faut se regler pour choisir une surface ou plate ou convexe; et cela dépend du génie de l'artiste.

man wohl ſagen möchte, daß es von Herrn Lipperten geſchehen ſey.

Anſtatt deſſen aber, was hat er gethan, der treffliche Commentator? dieſer ſtolze Scribent, der ſich zutrauen durfte, ſowohl dem Gelehrten, der die Künſte kennt, als dem Künſtler, der die Literatur liebt, nützlich zu werden?[1] was hat er gethan? Nicht genug, daß er eine Anmerkung, die nur auf wenig Steine paßt, indem ſich auf weit mehrern gerade das Gegentheil, und auf den allermeiſten weder dieſes noch jenes äußert; nicht genug, ſage ich, daß er eine ſolche Anmerkung noch allgemeiner ausdrückt, ſie noch wichtiger, von noch weiterm Belange macht, als ſie ſelbſt der Urheber ausgiebt; er hat dieſe Anmerkung nicht nicht einmal verſtanden. Und das habe ich doch wohl bewieſen!

Wahr iſt es, auch die Worte des Herrn Klotz, „daß ſich die alten Künſtler durch die ſchildförmige Fläche von dem Zwange befreit, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte," ſind gewiſſermaßen Worte des Herrn Lippert. Wenigſtens bis auf das enge. Aber eben dieſes einzige Wort, enge, welches Hr. Klotz von dem Seinen hinzufügt, beweist auch unwiderſprechlich, wie weit er von dem wahren Sinne ſeines Autors entfernt geweſen, und wie ſehr er ſich überhaupt hüten müßte, da, wo er gute Leute ausſchreibt, das allergeringſte von dem Seinen einzuflicken.

Hr. Lippert kömmt nämlich, in ſeinem Werke ſelbſt, verſchiedentlich auf den Vortheil der ſchildförmigen Steine zu ſprechen. Beſonders erklärt er ſich, bei Nr. 139 des erſten Tauſend, faſt noch umſtändlicher darüber, als er in der Vorrede gethan, indem er, außer dem dort angezeigten Nutzen, noch einen zweiten beibringt, den Herr Klotz gar nicht

[1] S. 15.

mitzunehmen beliebt hat. Ich will die ganze Stelle anführen, weil ich auch noch sonst eine Anmerkung darüber zu machen habe.

„Ich hätte, schreibt Herr Lippert,[1] schon längst etwas von den hohen Steinen sagen sollen, die sich zu unserer heutigen Art zu siegeln nun nicht mehr schicken, da wir uns, anstatt des bei den Alten gewöhnlichen Wachses, des Siegellacks bedienen. Man kann eine gedoppelte Ursache angeben, warum den Alten ein hoher und schildförmig geschliffener Stein gefiel. Erstlich um die äußern Theile einer Figur, des flachen Schnittes ungeachtet, dennoch ohne Verkürzung der Arme und Beine, womit sie sich ohnedieß nicht gern abgaben, geschickt herauszubringen, ohne sich wegen des Raums zwingen zu dürfen, wie es wohl hätte geschehen müssen, wenn der Stein wäre glatt geschliffen gewesen. Die zweite Ursache konnte diese seyn, weil, da das Wachs nicht so hart als unser Siegellack ist, das Bild leicht würde seyn gedrückt, und also verwischt worden; nachdem es aber auf diese Art zu stehen kam, so verhinderte der nunmehr durch den Abdruck entstandene hohe Rand, daß es nicht so leicht geschehen konnte, und dieses sieht man bei den besten und ältesten Steinen."

Ich habe schon gesagt: wenn man einen Künstler liest, der mit andern Werkzeugen umzugehen gewohnt ist, als mit der Feder, so muß man mehr darauf sehen, was er nach den Grundsätzen seiner Kunst sagen kann, als was er zu sagen scheint. „Ohne sich wegen des Raums zwingen zu dürfen, wie es wohl hätte geschehen müssen, wenn der Stein wäre glatt geschliffen gewesen." Ich wünschte selbst das Wort Raum aus dieser Redensart weg. Doch wenn der um die Proprietät der Worte unbesorgte

[1] S. 89.

Künſtler,[1] bei dem Worte Raum nicht eben einzig und allein an das Engere und Weitere gedacht; wenn er überhaupt die ganze äußere Conformation der Maſſe des Steins darunter verſtanden hat: ſo hat es mit dem Sinne noch immer ſeine gute Richtigkeit. Er will ſagen: auf einem ſchildförmigen Steine laſſen ſich die äußern Theile einer Figur geſchickt, d. i. mit einem Anſcheine des Hervortretens, der Näherung, herausbringen, ohne daß man deßwegen nöthig hat, ſie tiefer zu ſchneiden, oder gar die Arme oder Beine, an welchen dieſe äußeren Theile ſind, zu verkürzen, als zu welchem letztern der Raum eines platten Steins den Künſtler würde gezwungen haben: nicht in ſo fern dieſer Raum des platten Steins enger iſt, und das unverkürzte Glied weniger Platz darauf hätte, als auf der ſchildförmigen Fläche; ſondern in ſo fern es dem platten Steine da an Maſſe fehlt, wo das äußere Theil hervortreten ſoll, und es alſo nicht anders zum Hervortreten zu bringen iſt, als daß man es auf ſeinem verkürzten Gliede aus der Tiefe des Steins herausholt. Ich beziehe mich nochmals auf die Diana beim Natter. Die rechte Hand, dieſer äußere Theil des unverkürzten Armes, konnte nur vermittelſt der ſchildförmigen Fläche des Steines bis über die Stirne herausgebracht werden; hätte der Künſtler in einen platten Stein gearbeitet, ſo hätte er nothwendig den ganzen Arm verwenden, und ſo verkürzen müſſen, daß er die Hand auf dem verkürzten Arme aus der Tiefe herausholen und bis über die Stirne bringen können. —

Sind Sie noch zweifelhaft über das gedankenloſe Ausſchmieren des Herrn Klotz? — Nun wohl; Herr Lippert lebt

[1] Wenn er es weniger wäre, würde er in eben dieſer Stelle nicht auch glatt für platt gebraucht haben. Glatt kann auch ein ſchildförmiger Stein geſchliffen ſeyn, aber nicht platt.

ja. So sage es Herr Lippert selbst, wer von uns beiden, ich oder Herr Klotz, ihn richtiger verstanden? Ob schon Herr Lippert und Herr Klotz Freunde sind; ob ich Herr Lipperten schon nicht kenne; ob ich ihn schon nie mit eckeln Lobsprüchen zu bestechen, und mich an ihn anzuketten gesucht: dennoch berufe ich mich getrost auf seinen Ausspruch. Der älteste und theuerste Freund des Künstlers ist ihm die Kunst. Er entscheide, wenn er es der Mühe werth hält. Er sage es selbst, und alsdann muß ich es wohl glauben, daß er das Räumlichere für das halte, warum die Alten die schildförmigen Steine den platten vorgezogen. Er sage es selbst: — aber auf allen Fall erlaube er mir auch, ihn um ein paar Beispiele zu ersuchen. Er sey so gut, und weise mir die Gemmen nach, auf welche der Künstler wegen der Converität ihrer Fläche mehrere oder größere Gegenstände bringen können, als ihm auf platte Steine von der nämlichen Peripherie zu bringen möglich gewesen wäre.

Vierundvierzigster Brief.

Und nun die Anmerkung, welche ich sonst über die in meinem Vorigen angeführte Stelle des Herrn Lippert zu machen habe.

Also einen doppelten Nutzen hatten die schildförmigen Steine? Einmal den, den Herr Klotz so lächerlich mißverstanden? und zweitens den, daß unter dem hohen Rande, welchen die Converität bei dem Abdrucke im Wachse zurückließ, die Figur gleichsam gesichert lag, und sich nicht so leicht drücken konnte? Aber nur diesen doppelten Nutzen hatten sie?

Es befremdet mich ein wenig, daß Herr Lippert einen dritten vergessen, der vielleicht der wesentlichste war. Wenigstens hat ihn Natter dafür erkannt, und ihm auf seiner ersten Tafel ausdrücklich zwei Figuren gewidmet. Er besteht darin,

daß bei einem converen Steine der Raum zwiſchen dem Werkzeuge und dem Rande des Steines größer iſt, als bei einem platten, und jenes folglich in den converen Stein weiter eindringen und einen tiefern Schnitt verrichten kann,[1] als ihm in den platten zu verrichten möglich wäre, ohne den Stein ſchief zu wenden, wodurch das Werkzeug zwar weiter eindringt, aber mit einem Sotto Squadro, der dem Abdrucke nachtheilig wird. Nur daher läßt ſich denn auch behaupten, „daß die ſchildförmigen Steine zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabenen bequemer ſind," als die platten, in ſo fern ſie es nämlich gewiſſen Werkzeugen erleichtern, gegen die Mitte tiefer einzudringen, als ſie wohl auf den platten eindringen können. Doch muß auch der Künſtler ſeine Figur nach dieſer Bequemlichkeit einrichten; er muß ſie ſo wählen oder ordnen, daß ſie ihr höchſtes Relief gegen die Mitte bedürfen. Denn wählt oder ordnet er ſie anders, bedürfen ſie ihr höchſtes Relief mehr gegen den Rand: ſo iſt ihm die Converität des Steines gerade mehr nachtheilig, als vortheilhaft. Ueberhaupt läßt ſich von der Vorzüglichkeit dieſer oder jener Art Fläche nichts Allgemeines behaupten. Nach Beſchaffenheit der Figur, die darauf kommen ſoll, iſt bald dieſe bald jene zuträglicher, und eben ſo gut, als Herr Klotz behaupten können, daß die ſchildförmige Fläche zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabenen bequem ſey, eben

[1] No. 9. Ceci repréſente une pierre à ſurface convexe, avec un Outil que l'on y applique, et c'eſt pour montrer l'avantage qu'il y a de travailler ces ſortes de pierres; car l'eſpace qui ſe trouve entre la pierre et l'Outil étant plus conſidérable dans une pierre convexe, que dans une pierre plate, il arrive de-là que l'Outil peut pénétrer plus avant, et faire une gravure plus profonde dans la pierre convexe que dans l'autre. Voyés le No. 10, ou le même Outil touche bien plûtot aux bords de la pierre plate.

so gut kann man auch behaupten, daß sie nicht minder bequem sey, eine Figur durchaus flach darauf zu schneiden, ohne daß darum alle Theile dieser Figur gleich nahe oder gleich weit entfernt zu seyn scheinen. Ich will ein ganz einfältiges Exempel geben, welches beide Fälle erläutern kann. Man nehme an, es solle ein rundes bauchichtes Schild mitten auf einen sphärisch converen Stein geschnitten werden. So wie man verlangt, daß sich dieses Schild auf diesem Steine zeigen soll, ob auch von seiner converen oder von seiner concaven Seite: so wird auch der convere Stein sich bald mehr bald weniger dazu schicken. Soll das Schild seine convere Seite zeigen, so ist klar, daß der Künstler aus dem converen Steine den Umbo des Schildes so tief herausholen kann, als er nur will, ob schon auch mit viel unnöthiger Arbeit mehr, als er auf einem platten Steine haben würde. Soll das Schild hingegen seine concave Seite zeigen, so ist eben so klar, daß er das ganze Schild, wenn er will, ziemlich gleich flach schneiden und doch mit aller Täuschung vollenden kann, indem der höchste Punkt des Steines im Abdrucke den tiefsten Punkt des concaven Schildes von selbst giebt. —

Das freiere Spiel indeß, welches die Werkzeuge bei einem converen Steine haben, erinnert mich wieder an das Vorgeben des Salmasius, welches ich in meinem fünfundzwanzigsten Briefe berührte. Weil auch Salmasius die Nachricht des Plinius, daß man sich ehedem enthalten, die Smaragde zu schneiden, nicht so recht wahrscheinlich fand: so glaubte er den Plinius dadurch zu retten, daß er annahm, es müsse diese Nachricht nur von einer gewissen Art Smaragde verstanden werden. Da nämlich vor den Worten, quapropter decreto hominum iis parcitur scalpi vetitis, gleich vorhergeht, iidem plerumque et concavi, ut visum colligant: so will er,

daß jenes iis auf dieſes concavi, nicht aber auf iidem gehe, und der Sinn dieſer ſey, daß nicht alle Smaragde überhaupt, ſondern nur die concav geſchliffenen zu ſchneiden verboten geweſen.[1] Doch nicht zu gedenken, daß dem iis ſonach Gewalt geſchieht, wenn man es auf das nächſtſtehende Subject zieht; auch ohne zu wiederholen, daß ich aus einer Parallelſtelle des Plinius unwiderſprechlich gezeigt habe, daß das ſtreitige Verbot

[1] In ſeiner Anmerkung über die Worte des Solinus: Nec aliam ob causam placuit ut non scalperentur (Smaragdi), ne offensum decus, imaginum lacunis corrumperetur. Ich ſetze ſie ganz her, aus Urſache, die ſich gleich zeigen wird. De concavis hoc tantum dicit Plinius: Iidem plerumque et concavi, ut visum colligant, quapropter decreto hominum iis parcitur scalpi vetitis. Qui concavi sunt quod visum colligant, et colligendo magis aciem recreent et juvent, ideo tales non scalpi placere. At noster in universum smaragdos scalpi non solitos idcireo facit, ne offensum decus imaginum, scalpturæ cavis corrumperetur. Quasi ad hoc tantum expetiti fuerint smaragdi olim, ut imagines redderent, quod specula melius faciunt. Præterea, qui concavi sunt, imagines non recte reddunt, sed quorum planities extenta et resupina, ut idem Plinius ostendit. Hæc igitur ex æquo et a veritate et Plinii mente discedunt. Hier iſt ein klares Exempel, daß Salmaſius dem armen Solinus auch manchmal zu viel thut! Solinus ſagt: ne offensum decus, imaginum lacunis corrumperetur, und ſo ließ Salmaſius ſelbſt den Text des Solinus abdrucken. In der Anmerkung aber nimmt er an, als ob das Komma zwiſchen decus und imaginum erſt nach imaginum ſtehe, und man leſen müſſe: ne offensum decus imaginum, lacunis corrumperetur. Solinus wollte ſagen, man habe die Smaragde darum nicht geſchnitten, damit ihr wohlthätiger Glanz nicht durch die Vertiefungen der darin gearbeiteten Bilder verdorben werde. Salmaſius aber läßt ihn ſagen, „damit die ſich in ihnen ſpiegelnden Bilder der vorſtehenden Objecte nicht durch die Vertiefungen des Schnittes vereitelt würden.“ Und mit welchem Rechte läßt er ihn das ſagen? Wenn Solinus ja einen falſchen Begriff von der Spiegelung auf concaver Fläche gehabt: ſo verdient er den Tadel deßwegen doch erſt in dem Folgenden, wo er ſagt: cum concavi sunt, inspectantium facies æmulantur, nicht aber hier, wo er von den Smaragden überhaupt, und nicht von den concav geſchliffenen insbeſonder redete.

von den Smaragden überhaupt zu nehmen sey: will ich hier bloß auf dem Widerspruche, der in der Sache selbst liegt, bestehen. So bequem die converen Steine zum Schneiden sind, so unbequem müssen nothwendig, aus der nämlichen Ursache, die concaven dazu seyn. Je weiter an jenen die Werkzeuge von dem Rande des Steins bleiben, desto geschwinder nahen sie sich ihm an diesen, und der Künstler ist alle Augenblicke genöthigt, um das Anstoßen zu vermeiden, den Stein zu wenden, und das Werkzeug mit einem Sotto Squadro hineingehen zu lassen. Endlich: sind es denn nur die concaven Smaragde, welche die Alten, weil es Smaragde waren, überhaupt zu reden, ungeschnitten gelassen? In was für concave Gemmen haben sie denn sonst zu schneiden, großes Belieben getragen?

Denn ich will eben nicht sagen, daß es durchaus ganz und gar keine geschnittene Steine von concaver Fläche gegeben. Es giebt deren noch. Von einigen habe ich, — wenn ich mich recht erinnere, — irgendwo bei dem Vettori gelesen, und ein Paar habe ich selbst vor mir, da ich dieses schreibe. Aber das kann ich sagen, daß sie äußerst selten sind, und allem Ansehen nach bloß das Werk der Armuth oder des Eigensinns gewesen. Folglich konnte die Besorgniß, daß man die theuerste Art eines so theuren Steins, als der Smaragd war, allzuhäufig durch den Schnitt verderben würde, auch nicht so groß seyn, daß man ihr mit einem ausdrücklichen Gesetze hätte vorbauen müssen.

Fünfundvierzigster Brief.

Aber eben dieser Vettori hat in der nämlichen Stelle des Plinius noch etwas ganz anders gefunden. Spuren des Vergrößerungsglases.

Denn da er ſelbſt verſchiedene alte geſchnittene Steine von ſo außerordentlicher Kleinheit beſaß, daß man mit bloßen Augen nur kaum erkennen konnte, daß ſie geſchnitten wären, aber durchaus nichts darauf zu unterſcheiden vermochte:[1] ſo meinte er, daß ſich dergleichen Steine auch nicht wohl, mit bloßen Augen gearbeitet zu ſeyn, denken ließen. Manni hatte ſchon geurtheilt, daß man den Alten das Vergrößerungsglas, oder ſo etwas ähnliches, nicht ganz abſprechen könne; er hatte ſich beſonders auf die mit Waſſer gefüllte gläſerne Kugel, deren Seneca gedenkt, geſtützt, und Vettori glaubte, durch das, was Plinius von den Smaragden ſagt, iidem plerumque et concavi, ut visum colligant, dieſe Meinung noch mehr beſtätigen zu können. Igitur, ſagt er, si concavi plerumque erant apud veteres Smaragdi, ut facile visum colligere possent, sane non nisi arte optica illam cavitatem induissent, quam artem ideo perfecte scivisse præsumendum videtur. Et Neronis Smaragdum, quo ludos gladiatorios spectare consueverat, pari argumento, concavum fuisse, licet arguere.

Aber Vettori muß wenig von der Wiſſenſchaft verſtanden haben, von der er glaubt, daß ſie die Alten ſo vollkommen ausgeübt. Sonſt hätte er ja wohl gewußt, daß durch eine concave Fläche die Dinge kleiner und nicht größer erſcheinen; und daß aller Vortheil, den Hohlgläſer den Augen verſchaffen, nur für kurzſichtige Augen iſt, für die ſie die Strahlen auf eine gemäßere Art brechen. Dieſe Brechung aber, wenn es

[1] Dissert. Glyptogr. p. 107. Exstant in Museo Victorio gemmæ aliquæ ita parvulæ, ut lenticulæ granum illis duplo majus sit; et tamen in iis vel semiexstantes figuræ, vel incisæ pariter spectantur: opere in area tam parvula sane admirando, quas oculo nudo, vix incisas esse judicaveris.

auch wahr wäre, daß ſie die Alten gekannt hätten, würde durch visum colligere gerade nicht ausgedrückt ſeyn, ſondern visum colligere würde ſich eher von der Brechung der Strahlen durch convere Gläſer ſagen laſſen. Denn der Presbyte, der ſich converer Gläſer bedient, bedient ſich ihrer nur deßwegen, damit die Strahlen, welche in ſeinem Auge zu ſehr zerſtreut ſind, mehr gebrochen, und dadurch eher an dem gehörigen Orte zuſammengebracht werden, welches denn wohl visum colligere heißen möchte. Der Myops hingegen, der zu concaven Gläſern ſeine Zuflucht nimmt, nimmt ſie nur deßwegen dazu, weil die Strahlen, welche in ſeinem Auge zu früh zuſammen treffen, durch ſie erſt zerſtreut und ſonach zu einer ſpätern Vereinigung an dem rechten Orte geſchickt gemacht werden, welches gerade das Gegentheil von jenem iſt, und ſchwerlich auch visum colligere heißen könnte.

Doch es iſt ausgemacht, daß die Alten von dieſem allem nichts gewußt haben, und die Worte des Plinius müſſen, nicht von gebrochenen, ſondern von zurückgeworfenen Strahlen verſtanden werden. Sie müſſen aus der Katoptrik, nicht aus der Dioptrik erklärt werden. In jener aber lernen wir, daß, da die von einer converen Fläche reflectirte Strahlen divergiren, die von einer concaven hingegen convergiren, nothwendig die concave Fläche das ſtärkere Licht von ſich ſtrahlen muß. Und dieſe Verſtärkung des Lichts, wie folglich auch der Farbe, iſt es, was Plinius durch visum colligere meint, und warum er ſagt, daß man die Smaragde meiſtens concav geſchliffen habe.

Der Smaragd des Nero beweist nichts. Nero kann den Fechterſpielen durch einen Smaragd zugeſehen haben, und gleichwohl brauchte dieſer Smaragd weder concav noch conver geſchliffen zu ſeyn. Denn Plinius ſagt auch, daß man die

Smaragde ganz platt gehabt; und es kann ein ſolcher platter Smaragd geweſen ſeyn, deſſen ſich Nero als eines Conſervativglaſes, vornehmlich wegen der dem Auge ſo zuträglichen grünen Farbe, bediente. Man betrachte nur, wie die Worte bei dem Plinius auf einander folgen, und man wird nicht in Abrede ſeyn, daß dieſes ihre natürlichſte Erklärung iſt. lidem plerumque et concavi, ut visum colligant. Quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi vetitis. Quanquam Scythicorum Aegyptiorumque duritia tanta est, ut nequeant vulnerari. Quorum vero corpus extensum est, eadem, qua specula, ratione supini imagines rerum reddunt. Nero princeps gladiatorum pugnas spectabat smaragdo. Wenn dieſer Smaragd nothwendig zu einer von den vorerwähnten Claſſen müßte gehört haben, würde man ihn nicht weit eher zu denen, quorum corpus extensum est, als zu den concavis zählen dürfen? Doch Plinius hat ihn ſicherlich weder zu dieſen, noch zu jenen, in ſo fern ſie als Spiegel zu brauchen waren, wollen gerechnet wiſſen. Denn ein platter Smaragd, der zum Spiegel dient, kann eben daher unmöglich auch zum Durchſehen dienen.

Geſetzt aber, daß er wirklich eine ſphäriſche Fläche gehabt hätte dieſer Smaragd des Nero; geſetzt, daß er dem Nero wirklich die Dienſte eines ſphäriſchen Augenglaſes gethan hätte, daß Nero deutlicher dadurch geſehen hätte, als mit bloßen Augen, ohne zu wiſſen, wie oder warum, auch wohl gar ſich einbildend, daß das deutlichere Sehen lediglich dem Stoffe des Steines zuzuſchreiben ſey; das Alles, ſage ich, geſetzt, ſo kann ich, von einer andern Seite, gerade das Gegentheil von der Vermuthung des Vettori beweiſen. Der Smaragd des Nero kann ſchlechterdings nicht concav, er muß conver geſchliffen geweſen ſeyn, denn, mit einem Worte, Nero

war ein Presbyte. Sueton beſchreibt ihn uns oculis cæsiis et hebetioribus,[1] und Plinius ſagt noch ausdrücklicher: Neroni, nisi cum conniveret, ad prope admota (oculi) hebetes.[2]

Es würde mir ſchwerlich eingefallen ſeyn, einen ſo puren puten Antiquar, als Vettori, in ſolchen Dingen zu widerlegen, wenn ich nicht gefunden hätte, daß noch jetzt Herr Lippert in die Fußſtapfen deſſelben getreten. Auch Herr Lippert glaubt ſich für die Vergrößerungsgläſer der Alten erklären zu dürfen; und zwar aus Wahrſcheinlichkeiten, die im Grunde die nämlichen ſind, auf welche Vettori drang, nur daß er ſie etwas richtiger entwickelt hat.

„Noch eine Anmerkung, ſchreibt er,[3] bei den ſo ſubtilen Werken der alten Steinſchneider, verdient hier einen Platz. Dieſes ſo feine hat mehr denn ein ſcharf ſehend Auge erfodert. Die Augen der Alten haben aber deßwegen nicht ſchärfer als die unſrigen geſehen. Es iſt alſo zu vermuthen, daß ſie die Augen, ſo wie es unſere heutigen Künſtler auch bei dem ſchärfſten Geſichte thun, manchmal bewaffnet, und ſich mit Vergrößerungsgläſern und Brillen beholfen haben. Aber dieſe verfertigen zu können, gehört zu Dioptrik. Daß aber die Dioptrik bei den Alten im Gange geweſen, finde ich nicht, oder doch nur eine kleine Muthmaßung. Ich weiß wohl, daß Euklides, ungefähr dreihundert Jahr vor Chriſti Geburt, die Matheſis und auch die Optik gelehrt, und daß hernach aus ihm Abazen und Vitellio ihre Grundſätze zur Optik genommen; aber daß die Dioptrik beſonders gelehrt worden, habe ich nirgends finden können. So viel könnte ſeyn, daß man ſie

[1] Cap. 51.
[2] Libr. XI. sect. 54. Edit. Hard.
[3] Vorbericht S. XXXV.

zur Optik mitgerechnet, weil man den Namen Anaclastica einer Wissenschaft beilegt, die zur Optik mitgerechnet worden, welche es vermuthlich gewesen ist. Man hat aber viel ältere rundgeschliffene Steine, als Euklides ist, und die ein Alter von mehr als dreitausend Jahren zu erkennen geben. Es wäre denn, daß man aus der Schrift, die man auf den Steinen gar oft findet, und aus dem Charakter der Buchstaben ihr Alter sicher angeben könnte; aber auch da findet man, daß sie das Alter des Euklides sehr weit übersteigen. Indeß halte ich es für gar möglich, daß die Vergrößerungsgläser sehr zeitig, und nur zufälliger Weise können erfunden worden seyn. Ein einziger Tropfen Wasser, der von ungefähr auf einen kleinen Körper gefallen war, konnte hierzu Gelegenheit gegeben haben, ohne daß man dabei denken darf, daß solche nach den Regeln der Dioptrik verfertigt worden. Denn viele alte Steine sind ganz rund und schildförmig, wie die Microscope, geschliffen; auch brauchten die Alten öfters Crystall, oder andere eben so reine und durchsichtige Edelsteine, besonders den Beryll. Es durfte nur ein Crystall von ungefähr linsenförmig geschliffen worden seyn, so war das Vergrößerungsglas entdeckt. Vom Nero weiß man, daß er einen geschliffenen Smaragd gebraucht, um dadurch die Zuschauer, wenn er aufs Theater kam, anzusehen." [1]

Das wird einem flüchtigen Leser annehmlich genug dünken. Urtheilen Sie aber aus folgenden Anmerkungen, wie weit es für den Untersucher Stich halten dürfte.

1. Aus dem Plinius habe ich erwiesen, daß Nero ein Presbyte war. Da er nun durch seinen Smaragd nach entfernten Gegenständen blickte, (Herr Lippert sagt, nach den Zuschauern des Spektakels; Plinius nach dem Spektakel selbst) so geschah es nicht, um

[1] Baccius de Gemm. natura p. 49.

den Fehler ſeiner Augen dadurch zu verbeſſern, ſondern bloß, um ſie weniger anzuſtrengen, um ſie, während der Anſtrengung ſelbſt, durch das angenehme Grün des Steines zu ſtärken. Die Fläche deſſelben brauchte nicht conver zu ſeyn, denn er wollte nicht nahe Gegenſtände ſo dadurch ſehen, als ob die Strahlen derſelben von entfernten kämen; und concav durfte ſie nicht ſeyn, denn ſonſt wären ihm die entfernten Gegenſtände, nach welchen er damit ſahe, eben ſo undeutlich geworden, als ihm die nahen für das bloße Auge waren. Sondern ſie mußte platt ſeyn dieſe Fläche, und die Strahlen nach eben der Richtung durchlaſſen, nach welcher ſie einfielen. Als ein platter durchſichtiger Körper aber, hatte der Smaragd des Nero mit den Brillengläſern nichts weiter gemein, als in ſo fern man auch die bloßen Converſativgläſer Brillengläſer nennen will, ob ſie ſchon zur Schärfung des Geſichts nichts beitragen, von welcher gleichwohl die Rede iſt. Ich finde, daß ſelbſt Baccius, den Herr Lippert anführt, den Plinius nicht anders verſtanden hat. Smaragdus, ſchreibt er, Neronis quoque gemma appellatur, quem gladiatorum pugnas Smaragdo, tanquam speculo, spectasse ajunt: et mea quidem sententia, ut ejus aspectu oculorum recrearet aciem, qua ratione nos quoque crystallo, vitrisque viridibus, cum fructu utimur. Herr Lippert dürfte alſo den Baccius für ſeine Meinung eben ſo wenig anführen, als er ihn für das Factum ſelbſt hätte anführen ſollen. Nur hätte Baccius auch die Worte tanquam speculo, weglaſſen müſſen. Sie ſtreiten mit dem Durchſehen ſchlechterdings; und auch Plinius, wie ich ſchon angemerkt, ſagt nicht, daß der Gebrauch, den Nero von ſeinem Smaragde gemacht, der nehmliche geweſen, den man von dergleichen Steinen zu Spiegeln zu machen gepflegt. Er erwähnt dieſes doppelten Gebrauchs nur gleich auf einander;

aber einen durch den andern zu erklären, hat ihm unmöglich einkommen können. Wenn Baccius erkannte, daß Nero durch seinen Smaragd gesehen: so hätte er nicht sagen müssen, daß dieses tanquam speculo geschehen. Wollte er aber annehmen, daß Nero sich seines Smaragds tanquam speculo bedient habe: so mußte jenes wegfallen, denn er hatte sich den Stein, entweder als völlig undurchsichtig, oder wenigstens als auf der hintern Seite geblendet zu denken.

2. Es würde wenig daran gelegen seyn, ob die Alten ihre dioptrischen Kenntnisse zugleich mit der Optik oder besonders, ob unter diesem oder unter einem andern Namen, gelehrt hätten: wenn man ihnen nur überhaupt dergleichen einräumen könnte. Und doch ist Herr Lippert auch darin falsch berichtet, daß sie eine eigene Wissenschaft unter dem Namen der Anaklastik gehabt. Wenn ich nicht irre, so ist dieser Name noch neuer, als selbst der Name Dioptrik, wenigstens ist gewiß, daß noch zu den Zeiten des Proclus, im fünften Jahrhunderte n. Ch. Geb., keine eigene Wissenschaft weder unter diesem, noch unter jenem Namen bekannt war. Die Alten wußten zwar, daß die Strahlen, wenn sie durch Mittel von verschiedner Dichte gehen, eine ἀνακλασιν (Brechung) leiden; aber nach welchen Gesetzen diese Brechung geschehe, davon wußten sie schlechterdings nichts. Sie erklärten aus dieser Brechung überhaupt, so ungefähr einige wenige Erscheinungen der durch verschiedene natürliche Mittel gehenden Strahlen; aber mit dem künstlichen Mittel des Glases hatten sie keine Versuche angestellt, und es blieb ein tiefes Geheimniß für sie, wie sich durch die verschiedene Fläche dieses künstlichen Mittels die Brechung in unsere Gewalt bringen lasse.

3. Doch Herr Lippert giebt die theoretischen Kenntnisse der Alten hievon endlich selbst auf, und meint nur, daß sie

Vergrößerungsgläser könnten gehabt haben, auch ohne daß solche nach den Regeln der Dioptrik verfertigt worden. Das ist wahr: bediente man sich doch in den neuern Zeiten der Brillen schon an die dreihundert Jahre, ehe man eigentlich erklären konnte, wie sie der Undeutlichkeit abhelfen. [1] Aber die bloße Möglichkeit beweist nichts; auch selbst die Leichtigkeit, mit der diese Möglichkeit alle Augenblicke wirklich werden können, beweist nichts. Die leichtesten Entdeckungen müssen nicht eben die frühesten gewesen seyn. Im Grunde mochte diese Leichtigkeit auch wohl so groß nicht seyn, als sie Hr. Lippert macht. Die Steine, welche die Alten am häufigsten schnitten, waren wenig oder gar nicht durchsichtig; und wenn auch der reinste Krystall von ungefähr linsenförmig geschliffen gewesen wäre, so war darum doch noch lange nicht das Vergrößerungsglas entdeckt. Denn ein von ungefähr linsenförmig geschliffener Krystall wird auch nur ungefähr linsenförmig seyn, und also die Figur des unterliegenden kleinen Körpers zwar vergrößern, aber auch verfälschen. Was konnte der, der die Vergrößerung bemerkte, also für besondern Nutzen daraus hoffen, wenn er noch von der Vermuthung so weit entfernt war, daß die Verfälschung aus der mindern Genauigkeit der sphärischen Fläche entstehe, und durch Berichtigung dieser jener abzuhelfen sey?

4. Endlich, wozu denn überhaupt dieser von ungefähr linsenförmig geschliffene Krystall? Weiß man denn nicht, daß die Alten dem Vergrößerungsglase noch näher waren, als ein solcher Krystall sie bringen konnte, und es dennoch nicht hatten? — Folgende Stelle in Smiths Optik hat mich daher ein wenig befremdet. [2] „Da die Alten die Wirkungen der

[1] S. Käſtners Lehrbegriff der Optik S. 366.

[2] S. 331.

Kugeln zu brennen gekannt haben, so ist zu verwundern, daß wir bei ihnen gar keine Spur finden, daß sie etwas von derselben Vergrößerung gewußt. Sollten sie wohl niemals durch eine Kugel gesehen haben? Herr de la Hire erklärt dieses. Die Brennweite einer gläsernen Kugel ist der vierte Theil des Durchmessers, von der nächsten Fläche gerechnet. Hätten die Alten eine solche Kugel von 6 Zoll gehabt, und größer dürfen wir es nicht annehmen, so müßte eine Sache, die sie deutlich hätten dadurch sehen sollen, 1½ Zoll von ihr gestanden haben. Natürlicher Weise haben sie dadurch nach entfernten Sachen gesehen, die ihnen nur undeutlich erschienen sind. Weite Sachen deutlich zu sehen, erfordert entweder eine größere Kugel, als sich verfertigen läßt, oder Abschnitte von großen Kugeln, die wir jetzo mit Vortheil gebrauchen. Die Alten wußten vermuthlich nicht das Glas zu schleifen, sie konnten es nur in Kugeln blasen." Ich glaube nicht, daß diese Erklärung des de la Hire sehr befriedigend seyn könnte, Falls auch schon die Sache, die sie erklären soll, ihre Richtigkeit hätte. Wenn die Alten, durch ihre gläserne Kugel von 6 Zoll, nach entfernten Gegenständen sahen, mußten sie nicht nähern vorbei sehen? und wie leicht konnte sich nicht ein Gegenstand gerade in der Entfernung finden, den die Brennweite der Kugel erforderte? Wahrlich, es wäre ganz unbegreiflich, wenn eine solche Kugel niemals von ungefähr so gelegen hätte, niemals von ungefähr wäre so geführt und gehalten worden, daß das Auge einen Gegenstand durch sie, von ungefähr eben da erblickt hätte, wo sie ihn nach Maaßgebung ihres Diameters vergrößern kann. Es wäre unbegreiflich, sage ich: aber gut, daß wir diese Unbegreiflichkeit nicht zu glauben nöthig haben. Denn die Voraussetzung selbst ist falsch, und es finden sich allerdings Spuren, daß die Alten

die Wirkung der gläſernen Kugel, zu vergrößern, eben ſo wohl gekannt haben, als die, zu brennen. Was Spuren? Das ausdrückliche Zeugniß des Seneca:[1] Litteræ quamvis minutæ et obscuræ, per vitream pilam aqua plenam majores clarioresque cernuntur, dieſes, meine ich, iſt ja wohl mehr als Spur; und es iſt nur Schade, daß es Smithen ſo wohl als dem de la Hire unbekannt geblieben. Zwar hatte ſchon Petrarch, ohne Zweifel in Rückſicht auf die Stelle des Seneca, dieſes Mittel, das Geſicht zu verſtärken, den Alten zugeſtanden: doch glaube ich, iſt unter den neuern Schriftſtellern Manni der erſte, der in ſeinem Traktate von Erfindung der Brillen, welcher erſt 1738 herauskam, als De la Hire und Smith ſchon geſchrieben hatten, ſich ausdrücklich darauf bezogen. Aber Manni war wohl der nicht, der uns zugleich erklären konnte, wie es gekommen, daß ungeachtet dieſer Vergrößerungskugel, von welcher bis zu dem eigentlichen Vergrößerungsglaſe nur ſo ein kleiner Schritt zu ſeyn ſcheint, die Alten dennoch dieſen kleinen Schritt nicht gethan. Daß ſie das Glas nicht zu ſchleifen verſtanden, möchte ich mit dem De la Hire nicht gern annehmen. Ich weiß wohl, er meint nicht das Schleifen überhaupt, ſondern das Schleifen in Schalen von gewiſſen Zirkelbögen. Wenn ihnen das aber auch unbekannt geweſen wäre: wie hätten ſie nicht darauf fallen können, das Glas in dergleichen Schalen ſo fort zu gießen, und es hernach aus freier Hand vollends fein zu ſchleifen? Ganz gewiß würden ſie darauf gefallen ſeyn, wenn ſie nur im geringſten vermuthet hätten, daß die Sache überhaupt auf die ſphäriſche Fläche ankomme. Und hier meine ich, zeigt ſich der Aufſchluß des ganzen Räthſels. Es währte nur darum noch ſo viele Jahrhunderte, ehe man von der mit

[1] Natural. quæst. lib. I. cap. 6.

Waſſer gefüllten gläſernen Vergrößerungskugel auf die Vergrößerungsgläſer überhaupt kam, weil man die Urſache der Vergrößerung nicht in der ſphäriſchen Fläche des Glaſes, ſondern in dem Waſſer glaubte. Daß dieſes der allgemein angenommene Gedanke der Alten geweſen, iſt gewiß; und ſelbſt die Worte, die vor der angeführten Stelle des Seneca unmittelbar vorhergehen, bezeugen es: Omnia per aquam videntibus longe esse majora. Auch darf man gar nicht meinen, daß ſie, beſonders in dieſem Falle, die Urſache der Vergrößerung dem Waſſer zuſchrieben, in ſo fern es in der hohlen ſphäriſchen Kugel gleichfalls in eine ſphäriſche Fläche zuſammen gehalten wird. Nein, an die ſphäriſche Fläche dachten ſie ganz und gar nicht, ſie dachten einzig an eine gewiſſe Schlüpfrigkeit des Waſſers, vermöge welcher die ungewiſſen Blicke ſo abgleiteten, ſo — was weiß ich, wie und was? Mit einem Worte: dieſe Schlüpfrigkeit war nicht viel anders als eine qualitas occulta, durch die ſie die ganze Erſcheinung mit eins erklärten. — Und ſo dünkt mich, iſt es faſt immer gegangen, wo wir die Alten in der Nähe einer Wahrheit oder Erfindung halten ſehen, die wir ihnen gleichwohl abſprechen müſſen. Sie thaten den letzten Schritt zum Ziele nicht darum nicht, weil der letzte Schritt der ſchwerſte iſt, oder weil es eine unmittelbare Einrichtung der Vorſicht iſt, daß ſich gewiſſe Einſichten nicht eher als zu gewiſſen Zeiten entwickeln ſollen; ſondern ſie thaten ihn darum nicht, weil ſie, ſo zu reden, mit dem Rücken gegen das Ziel ſtanden, und irgend ein Vorurtheil ſie verleitete, nach dieſem Ziele auf einer ganz falſchen Seite zu ſehen. Der Tag brach für ſie an; aber ſie ſuchten die aufgehende Sonne im Abend.

5. War ſie nun einmal da, die gläſerne Kugel des Seneca, durch welche man noch ſo kleine und unleſerliche

Buchſtaben deutlicher und größer erblickte; warum hätte man ſich ihrer nicht auch bei andern, wegen ihrer Kleinheit ſchwer zu unterſcheidenden Gegenſtänden bedienen können? — Du Cange theilte dem Menage eine Stelle aus einem noch ungedruckten Gedichte des Procoprodomus mit, welcher um das Jahr 1150 lebte, wo es von den Aerzten des Kaiſers Emanuel Comnenus heißt:

Ἐρχονται, βλεπουσιν ἐνθυς, κρατουσι τον σφυγμον του·
Θωρουσι και τα σκυβαλα μετα του ὑελιου —

„ſie kommen, betrachten ihn ſtarr, fühlen ihm an den Puls und beſchauen die Auswürfe mit dem Glaſe.“ Menage war Anfangs nicht ungeneigt, unter dieſem Glaſe eine Brille, oder ſonſt ein Vergrößerungsglas zu verſtehen; endlich aber hielt er es für wahrſcheinlicher, daß bloß ein Glas darunter verſtanden werde, welches über das Gefäß, worin die Auswürfe waren, gelegt wurde, um den übeln Geruch abzuhalten. Molineux und Smith ſtimmen dieſer Auslegung bei, und letzterer mit dem Zuſatze, daß ſonach die Stelle auch wohl nur bloß von der Beſichtigung des Harnes zu erklären ſey. Ja Manni ſelbſt ſagt: [1] „dieß iſt in der That auch der wahre Verſtand, wie man eben dieſe Gewohnheit noch heutiges Tages an einigen Orten findet, oder man müßte das Glas für eine Art von lente erklären, wiewohl ich zweifle, daß die Alten dergleichen Gläſer gehabt haben.“ Aber wenn Manni hieran auch mehr als gezweifelt hätte, wenn er völlig überzeugt geweſen wäre, daß die Alten dergleichen Gläſer ſchlechterdings nicht gehabt: folgte denn deßwegen nothwendig jenes? Die Alten hatten keine linſenförmig geſchliffenen Vergrößerungsgläſer: folglich war das Glas, wodurch die alten

[1] Nach der deutſchen Ueberſetzung, in dem 7ten Theile des Allgemeinen Magazins S. 9.

Aerzte die Excremente ihrer Kranken betrachteten, „mehr die Naſe zu ſchützen, als den Augen zu helfen?“ Ein Arzt, dächte ich, ſollte ſo eckel nicht ſeyn, und wenn er aus der genaueren Betrachtung des Kothes etwas lernen kann, ſich lieber die Naſe zuhalten, als den Koth weniger genau betrachten wollen. Das μετα του ὑελιου ſagt alſo wohl etwas mehr; und warum könnte denn auch nicht eben die gläſerne Kugel des Seneca darunter verſtanden werden, die Manni ſelbſt ſo wohl kannte? Es befremdet mich, daß Manni auf dieſen ſo natürlichen Gedanken nicht fiel. Aber er würde ohne Zweifel darauf gefallen ſeyn, wenn er gewußt oder ſich eben erinnert hätte, daß es den alten Aerzten gewöhnlich geweſen, ſich einer vollkommen ähnlich gläſernen Kugel zu einer verwandten Abſicht zu bedienen. Invenio Medicos, ſagt Plinius,[1] quæ sunt urenda corporum, non aliter utilius id fieri putare, quam crystallina pila adversis posita solis radiis. Hier iſt dem Plinius dieſe Kugel von Kryſtall; an einem andern Orte iſt es ebenfalls eine gläſerne, mit Waſſer gefüllte Kugel.[2] Sie ſey aber von Kryſtall oder von Glas, mit oder ohne Waſſer geweſen: genug, daß die nämliche durchſichtige Kugel, welche brennt, nothwendig auch vergrößern muß, und daß es ſchwer zu begreifen iſt, wie man ſich ihrer lange zu der einen Abſicht bedienen kann, ohne die andere gewahr zu werden. — Ein Umſtand nur dürfte hierbei auffallen. Dieſer nämlich: wenn die Kugel, womit die Aerzte brannten, durch die ſie folglich auch die Dinge vergrößert erblicken mußten, nicht von Glas, nicht hohl, nicht mit Waſſer

[1] Libr. XXXVII. Sect. 10.

[2] Libr. XXXVI. sect. 67. Addita aqua vitreæ pilæ sole adverso in tantum excandescunt, ut vestes exurant.

gefüllt, ſondern durch und durch Kryſtall war: ſo müßte ja wohl das falſche, die Alten nach meiner Meinung von Entdeckung der eigentlichen Vergrößerungsgläſer entfernende Raiſonnement, als liege der Grund der Vergrößerung in den Beſtandtheilen des Waſſers, wegfallen; und was hinderte die Alten ſodann, die Wahrheit, die ihnen unmöglich näher liegen konnte, zu ergreifen? Hierauf könnte man antworten: das Zeugniß des Plinius iſt ſpäter, als das Zeugniß des Seneca; zu den Zeiten des Seneca brannte und vergrößerte man nur noch durch gläſerne, mit Waſſer gefüllte Kugeln; zu den Zeiten des Plinius wußte man, daß ſich beides auch durch dichte kryſtallene Kugeln thun laſſe; und das war eben der Schritt, welchen die Kenntniß der Alten in dieſem Zeitraume gethan hatte. Oder man könnte eben das antworten, was Salmaſius [1] bei Gelegenheit einer andern Stelle des Plinius ſagt: Vitrum pro crystallo accepit Plinius; το κρυσταλλωφανες ἀντι της κρυσαλλου. Die Kugel, von der er geleſen hatte, daß ſie die Aerzte zum Brennen brauchten, war von Kryſtallglaſe, und nicht von wirklichem Kryſtalle; es war die nämliche Kugel, die er an der andern Stelle beſchreibt; alſo die nämliche Kugel, mit der Seneca vergrößerte. Auch iſt es überhaupt den Schriftſtellern damaliger Zeit gewöhnlich, alle Körper in candido translucentes, es mochten Producte der Natur oder der Kunſt ſeyn, das reine Glas ſowohl als die edlern farbloſen Steine, crystalla zu nennen. Doch wozu nur ſo halb befriedigende Antworten? Die volle Antwort, dünkt mich, iſt dieſe: es ſey die Brennkugel des Plinius immer von wirklichem Kryſtall geweſen; wer ſagt uns denn, daß ſie dichte durch Kryſtall geweſen? Kryſtall läßt ſich hohl drehen, und die Alten haben es hohl zu drehen verſtanden. Was hinderte

[1] Ad Solinum p. 1092. Edit. Paris.

alſo, daß die wirklich kryſtallene Kugel, durch welche die Alten brannten und vergrößerten, nicht auch mit Waſſer gefüllt geweſen? Nichts hinderte; vielmehr fand ſich die nämliche Urſache, warum ſie die Kugel von Glas mit Waſſer füllen zu müſſen glaubten, vollkommen auch bei der Kugel von Kryſtall. Sie füllten die Kugel von Glas mit Waſſer, weil ſie ſich einbildeten, daß ohne die dazu kommende Kühlung des Waſſers das Glas die erforderliche Erhitzung durch die Sonnenſtrahlen nicht aushalten könne, daß es ohne Waſſer ſpringen müßte. Das ſagt Plinius ſelbſt ausdrücklich: Est autem caloris impatiens (vitrum,) ni præcedat frigidus liquor: cum addita aqua vitreæ pilæ sole adverso in tantum excandescant, ut vestes exurant. Nun aber glaubten ſie auch von dem wirklichen Kryſtalle, daß es die Hitze eben ſo wenig vertragen könne, und mußten es, vermöge der ſeltſamen Meinung, die ſie von der Entſtehung des Kryſtalles hatten, um ſo vielmehr glauben.[1] Folglich konnte gleiche Beſorgniß nicht wohl anders, als gleiche Vorſicht veranlaſſen: füllten ſie die gläſerne Brennkugel mit Waſſer, ſo mußten ſie auch die kryſtallene damit füllen.

6. Und nun, dem Hrn. Lippert wieder näher zu treten: was iſt es, was er eigentlich mit ſeiner Muthmaßung, die Brillen und Vergrößerungsgläſer der Alten betreffend, will? Warum trägt er ſie vor? warum trägt er ſie eben hier vor? Er trägt ſie vor, ohne Zweifel, weil er ſie für neu hielt, wenigſtens den Grund für neu hielt, den er von den durchſichtigen, bauchicht geſchliffenen Steinen für ſie hernahm. Aber warum hier? hier, wo die Rede von den ſo bewundernswürdig kleinen Werken der alten Steinſchneider war? Glaubt

[1] Plinius lib. XXXVII. sect. 9. Crystallum glaciem esse certum est — ideo caloris impatiens non nisi frigido potui addicitur.

Herr Lippert wirklich, daß dergleichen Werke durch ein Vergrößerungsglas leichter und beſſer zu machen ſind, als mit bloßem Auge? Ich habe mir das Gegentheil ſagen laſſen, und außerordentliche Künſtler im Kleinen, deren ich mehr als einen kenne, haben mich alle verſichert, daß ihnen ein Vergrößerungsglas bei der Arbeit ſchlechterdings zu nichts dienen könne, da es Stein und Inſtrument und Hand, alles gleich ſehr vergrößere. Es iſt wahr, ſie können durch das Vergrößerungsglas erkennen, wie viel ihrer Arbeit an der Vollendung noch fehlen würde, wenn ſie beſtimmt wäre, dadurch betrachtet zu werden. Aber da es lächerlich wäre, nur deßwegen kleine Kunſtwerke zu machen, um das Vergnügen zu haben, ſie durch das Glas vergrößert zu ſehen: ſo ſind alle Mängel, die man nur durch das Glas erblickt, keine Mängel, und der Künſtler braucht nur denen abzuhelfen, die ein geſundes unbewaffnetes Auge zu unterſcheiden vermag. Aber auch hierbei muß er die größere Schärfe ſeines Geſichts, ſo zu reden, in der Hand haben; er muß mehr fühlen, was er thut, als daß er ſehen könnte, wie er es thut. Wenn alſo auch ſchon die alten Steinſchneider, es ſey die gläſerne Vergrößerungskugel des Seneca, oder einen durchſichtigen, ſphäriſch geſchliffenen Stein, zu brauchen gewußt hätten: wozu hätten ſie ihn eben brauchen müſſen? Und nur daher begreif' ich, wie jene gläſerne Vergrößerungskugel zu den Zeiten des Plinius bekannt ſeyn konnte, ohne daß er ihrer jemals, bei ſo vielfältiger Erwähnung mikrotechniſcher Werke, gedenkt, da er im Gegentheil verſchiedene Mittel, deren ſich beſonders die Steinſchneider bedienten, die natürliche Schärfe ihres Geſichts zu erhalten und zu ſtärken, ſorgfältig anmerkt.[1] Andere alte Schriftſteller gedenken noch anderer ſolcher Mittel,

[1] Lib. XX. sect. 51. et lib. XXXVII. sect. 16.

die man alle jetziger Zeit, da der Gebrauch der Vergrößerungsgläser so allgemein geworden, unstreitig zu sehr vernachlässigt, so daß die Frage, ob der Sinn des Gesichts bei den Alten, oder bei den Neueren der schärfere? eine Unterscheidung erfordert. Wir sehen mehr, als die Alten; und doch dürften vielleicht unsere Augen schlechter seyn, als die Augen der Alten; die Alten sahen weniger, wie wir, aber ihre Augen, überhaupt zu reden, möchten leicht schärfer gewesen seyn, als unsere. — Ich fürchte, daß die ganze Vergleichung der Alten und Neueren hierauf hinauslaufen dürfte.

Sechsundvierzigster Brief.

Ich habe mich bei der ersten Klotzischen Anmerkung über das Mechanische der Steinschneiderkunst etwas lange verweilt. Bei der zweiten werde ich um so viel kürzer seyn können. Sie lautet so: [1]

„Die natürlichen Adern und Flecken eines Steines dienten den Alten bei erhaben geschnittenen Werken oft zur Erreichung ihres Endzwecks, die jedem Dinge eigenen Farben zu geben und die schönste Malerei zuwege zu bringen. Sie wußten hierdurch ihren Werken eine Lebhaftigkeit zu geben, die sich der Natur näherte, und machten dem Maler seinen Vorzug zweifelhaft. Die Farben sind so gebraucht, daß die Farbe, welche zu einer Sache angewandt worden, sich nicht auf eine andere zugleich mit erstreckt, und alle Unordnung ist vermieden."

Welch schielendes Wortgepränge! welche abgeschmackte Uebertreibung von der etwanigen Wirkung eines glücklichen Zufalls, oder einer ängstlichen Tändelei! Also war es, bei erhaben geschnittenen Werken, der Endzweck der Alten, „jedem

[1] S. 52.

Dinge die ihm eigene Farbe zu geben?“ Der Endzweck[1] kann man sich ungereimter ausdrücken? Und diesen Endzweck halfen ihnen die natürlichen Adern und Flecken des Steines erreichen? und so erreichen, daß die schönste Malerei daraus entstand? Die schönste Malerei! Eine Malerei, die dem Maler seinen Vorzug zweifelhaft macht! Kann man kindischer hyperbolisiren? Gerade so würde ein spielendes Mädchen, das Kupferstiche ausschneidet, und sie mit bunten, seidenen Fleckchen auslegt, dem Maler seinen Vorzug zweifelhaft machen.

Was kann ich mehr von der ganzen Anmerkung sagen, als was bereits ein Gelehrter davon gesagt hat, welcher gleichfalls sein freimüthiges Urtheil über die Schrift des Herrn Klotz fällen wollen, ohne sich vor dem Kothe zu fürchten, den Lotterbuben dafür auf ihn werfen würden? „Ich habe,“ sagt Herr Raspe,[1] „viele geschnittene Steine dieser Art gesehen. Sie kommen mir vor, als die Akrosticha und Chronodisticha in der Poesie. Viel Zwang und etwas Farbe ist gemeiniglich ihr ganzes Verdienst.“ Auch Herr Lippert erkennt diesen Zwang fast an allen so malerisch geschnittenen Steinen, die er seiner Daktyliothek dem ungeachtet einverleiben wollen. Wozu also in einem Büchelchen so viel Aufhebens davon, das die Gemmen hauptsächlich zu Bildung des Kunstauges und des Geschmackes empfiehlt? Hier würde vielmehr gerade der Ort gewesen seyn, die Liebhaber vor dergleichen Afterwerken der Kunst zu warnen.

Setzen Sie noch hinzu, daß die besten unter diesen Afterwerken der Kunst, diejenigen, meine Ich, welche die richtigste ungezwungenste Zeichnung und Anordnung zeigen, vielleicht Betrug sind: ich will sagen, daß sie nicht aus Einem Steine

[1] Anmerkungen ꝛc. S. 31 (Cassel 1768 in 12.)

beſtehen, deſſen Streife von verſchiedener Farbe man ſo kunſtreich genutzet, ſondern daß es verſchiedene Steine ſind, die man ſo unmerklich auf einander zu ſetzen verſtanden. Sardonyches, ſagt Plinius,[1] e ternis glutinantur gemmis, ita ut deprehendi ars non possit: aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio, sumptis omnibus in suo genere probatissimis.

Schlimm! und Betrug bleibt Betrug, er mag noch ſo fein ſeyn. — Aber doch iſt auch ſo viel wahr, daß es einem Künſtler weit anſtändiger iſt, den Stoff, in den er arbeitet, ſeinen Gedanken, als ſeine Gedanken dem Stoffe zu unterwerfen.

Siebenundvierzigſter Brief.

Es verſteht ſich, daß ich unter den Tadel meines vorigen Briefes nicht die eigentlichen Cameen mit begreife.

Sie werden mich fragen, was ich eigentliche Cameen nenne? Solche erhaben geſchnittene Steine, die allein dieſen Namen führen ſollten. Ich weiß wohl, daß man jetzt einen jeden erhaben geſchnittenen Stein eine Camee nennt. Ich weiß aber auch, daß dieſes weder immer geſchehen, noch jetzt von uns geſchehen müßte, wenn wir genuin und beſtimmt ſprechen wollten.

Eigentlich heißt ein Camee nur ein ſolcher erhaben geſchnittener Stein, welcher zwei Schichten von verſchiedener Farbe hat, deren eine die erhabene Figur geworden, und die andere der Grund derſelben geblieben. Dieſes bekräftigt für mich Boot:[2] Dum crusta unius coloris scalpitur, ac alterius

[1] Libr. XXXVII. sect. 75.

[2] Libr. II. cap. 84. p. 234. Edit. Adr. Tollii. Ich citire hier den Boot weil ſein Werk, mit den Anmerkungen und Zuſätzen des Tollius und Laet

coloris pro strato relinquitur, tum gemmarii Camehujam vel Cameum vocant, sive Onyx, sive Sardonyx sit. Es iſt gleichviel, welche von den Schichten der Künſtler zu der Figur nimmt, ob die lichtere, oder die dunklere; aber freilich, wenn ihm die Wahl frei ſteht, wird er lieber die dazu

unſtreitig das vollſtändigſte und gewöhnlichſte Handbuch in dieſer Art von Kenntniſſen iſt. Denn ſonſt hätte ich eben ſo wohl andere, als z. E. den Cäſalpinus, citiren können, welcher libr. II. de Metallicis cap. 36 das nämliche, faſt mit den nämlichen Worten, ſagt: scalpunt gemmarii has (Onychas) vario modo. Si enim crusta alba alteri nigræ superposita sit, aut secundum alios colores, ut rubens, albæ aut nigræ, aut e converso, scalpunt in superiori imaginem, ut inferior veluti stratum sit, has vulgo cameos vocant. Es iſt bekannt, daß Cäſalpinus einige Jahre früher als Boot ſchrieb; und aus ſolchen gleichlautenden Stellen hat daher Caylus den Boot zum Plagiarius des Cäſalpinus zu machen, kein Bedenken getragen. „Dieſer Schriftſteller," ſchreibt Caylus (in ſeiner Abhandlung vom Obſidianiſchen Steine S. 81 deut. Ueb.), „hat oft ganze Stücke aus dem Texte des Cäſalpinus abgeſchrieben, indem er nur einige Ausdrücke daran verändert, oder hinzugeſetzt. Er iſt nicht zu entſchuldigen, daß er hiervon gar nichts gedenkt und den Cäſalpinus unter der Zahl der Schriftſteller, deren er ſich bei Verfertigung ſeines Werks bediente, nicht einmal genennt hat." Dieſe Anklage iſt hart; aber Boot hat ein Verzeichniß ſo vieler andern Schriftſteller, die er gebraucht, ſeinem Werke vorgeſetzt; warum ſollte er nun eben den Cäſalpinus ausgelaſſen haben, wenn er ihn wirklich gebraucht hätte? Er hätte ihn doch wahrhaftig nicht mehr gebraucht, als irgend einen andern. Folglich kann es gar wohl ſeyn, daß Boot mit ſeinem Buche, das 1609 zuerſt gedruckt ward, längſt fertig war, als das Buch des Cäſalpinus zu Rom herauskam, oder in Deutſchland durch den Nürnberger Nachdruck von 1602 bekannter ward. Ich wüßte auch wirklich nicht, was Boot nur aus dem Cäſalpinus hätte nehmen können, was er nicht eben ſo gut ſchon in ältern Schriftſtellern hätte finden können. Wo er daher mit dem Cäſalpinus, mehr als von ungefähr geſchehen könnte, zuſammen zu treffen ſcheint, dürfen ſie beide nur eine Quelle gebraucht haben. Ja, ich wollte es wohl ſelbſt auf mich nehmen, bei den mehrſten Stellen, wo Caylus den Boot für den Ausſchreiber des Cäſalpinus halten können, dieſe beiden gemeinſchaftliche Quelle nachzuweiſen.

nehmen, deren Farbe für die Figur die natürlichste oder schicklichste ist; wenn er einen Mohrenkopf z. E. auf einen Onyx schneiden soll, der eine gleich hohe weiße und schwarze Schichte hat, so wäre es wohl sehr ungereimt, wenn er die weiße zum Kopfe und die schwarze zum Grunde nehmen wollte. Hier muß er der Farbe nachgehen, weil er ihr nachgehen kann, ohne seiner Kunst den geringsten Zwang anzuthun: und von diesem Malerischen des Steinschneiders, sehen Sie wohl, habe ich nicht reden wollen.

Uebrigens kann es jedoch bei dem jetzigen Sprachgebrauche nur bleiben, und es mag immerhin ein jeder erhaben geschnittener Stein ein Camee heißen, ob schon die von einer Farbe so nicht heißen sollten. Aber das Wort Camee selbst? — Ich bekenne Ihnen meine Schwäche: mir ist es selten genug, daß ich ein Ding kenne, und weiß, wie dieses Ding heißt; ich möchte sehr oft auch gern wissen, warum dieses Ding so und nicht anders heißt. Kurz, ich bin einer von den entschlossensten Wortgrüblern; und so lächerlich als vielen das etymologische Studium vorkommt, so geringfügig mir es selbst mit dem Studium der Dinge verglichen erscheint, so erpicht bin ich gleichwohl darauf. Der Geist ist dabei in einer so faulen Thätigkeit; er ist so geschäftig und zugleich so ruhig, daß ich mir für eine gemächliche Neugierde keine wollüstigere Arbeit denken kann. Man schmeichelt sich mit dem Suchen, ohne an den Werth des Dinges zu denken, das man sucht; man freut sich über das Finden, ohne sich darüber zu ärgern, daß es ein Nichts ist, was man nun endlich nach vieler Mühe gefunden hat.

Aber jede Freude theilt sich auch gern mit, und so müssen Sie sich schon das Wort Camee von mir erklären lassen.

Wir neuern Deutsche haben Camee unstreitig geradezu

von dem Italieniſchen Cameo entlehnt. Meine Unterſuchung muß alſo auf dieſes, oder auf das ihm entſprechende Franzöſiſche Camayeu gehen. Nun laſſen Sie uns fürs erſte den Menage [1] unter Camayeu nachſchlagen, und die daſelbſt geſammelten Ableitungen erwägen. Gaffarel und Huet machen es urſprünglich zu einem hebräiſchen, Menage ſelbſt aber zu einem griechiſchen Worte.

Gaffarel ſagt, Camayeux hießen in Frankreich figurirte Achate, und weil man wäßrichte oder gewäſſerte Achate habe, welche vollkommen wie Waſſer ausſähen, [2] ſo hätten die Juden, die ſeit langer Zeit in Frankreich gewohnt und in deren Händen der Steinhandel größtentheils geweſen, das Wort vielleicht von dem Hebräiſchen Chemaija gemacht, welches ſo viel heiße als Himmliſche Waſſer, oder nach dem eigenen Ausdrucke dieſer Sprache, ſehr ſchöne Waſſer. — Aber was ſind wäſſrichte oder gewäſſerte Achate? Was ſind Achate, die vollkommen wie Waſſer ausſehen? Sind das Achate, die ſo klar ſind als das reinſte Waſſer? Oder Achate, deren vielfarbige Flecken den Wellen des Waſſers gleichen? Und waren die figurirten Steine denn nur ſolche Achate, ſolche feirene Achate? Gab es denn nicht eben ſo viele, nicht unendlich mehrere, die mit dem Waſſer durchaus nichts ähnliches hatten? Kaum daß ein ſo ſeichter Einfall eine ernſtliche Widerlegung verdient.

Gründlicher wäre noch der Einfall des Huet. Auch Huet leitete Camayeu aus dem Hebräiſchen her, aber von Kamia, welches etwas bedeute, das man an den Hals hängt, um dem Gifte oder andern Schädlichkeiten zu widerſtehen; mit

[1] Dict. Etym. de la Langue Fr.

[2] A cause qu'on voit des Achates ondées, représentant parfaitement de l'eau.

einem Worte, ein Amulet. Denn, sagt er, man legte dergleichen Steinen, auf die von Natur irgend eine Figur geprägt ist, sehr große Tugenden bei.[1] Doch Huet hätte wissen sollen, daß Kamia nicht eigentlich ein hebräisches, sondern ein rabbinisches Wort ist, das ist ein solches, welches die Juden selbst aus einer fremden Sprache entlehnt haben. Und so fragt sich: aus welcher? und was bedeutet dieses Wort in der Sprache, aus der sie es entlehnt haben?

Menage würde uns deßfalls zu dem Griechischen verwiesen haben. Denn er sagt, Camayeu komme her von χαμαι tief, weil sie tief gegraben wurden.[2] Aber wie? es sind ja gerade nicht die tief, sondern die erhaben geschnittenen Steine, die man vorzüglich Camayeux nennt.

Außer diesen Ableitungen ist mir weiter keine bekannt, als die von καυμα, die Cerutus[3] (nach dem Camillus Leonardus glaub ich,) angiebt. Καυμα heißt Brand; und daher sey Camæ gemacht, weil diese Art Steine an sulphurischen und heißen Orten gefunden würden. Cerutus versteht die Onyre darunter; aber woher beweist er, daß die Onyre nur an solchen Orten erzeugt würden? Und gesetzt, er bewiese es; wie hat man den Namen Camee in diesem Verstande gleichwohl nur den geschnittenen Onyren beigelegt? Was hatten diese vor den ungeschnittenen Onyren voraus, daß man sie allein nach ihrem Erzeugungsorte benannte?

Noch kahler werden Ihnen alle diese Grillen, gegen die wahre Abstammung gestellt, erscheinen. Ich will Ihnen sagen,

[1] Parcequ'on attribuoit de grandes vertus à ces pierres, qui sont empreintes naturellement de quelques figures.

[2] A cause du creux ou ces pierres sont taillées.

[3] Mus. Calceolar. Sect. III. p. 212. Camæ a nonnullis vocantur, sumpta denominatione a voce græca καυμα, quod est idem quod incendium: dicunt namque in locis sulphureis et calidis inveniri.

wie ich auf dieſe gekommen bin. Die mineralogiſchen Schriftſteller des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts haben mich darauf gebracht, und Sie wiſſen von ſelbſt, daß die früheſten und beſten derſelben faſt lauter Deutſche waren. Bei ihnen fand ich nämlich das Italieniſche Cameo, das Franzöſiſche Camayeu, das Lateiniſche Camehuja, wie es Boot nennt,[1] bald Gemohuidas, bald Gammenhü, bald Gemmahuja, auch wohl gar getrennt, als zwei Worte Gemma huja geſchrieben.[2] Was ich daraus aber ſchließen mußte, iſt klar: folglich ſind die erſten Sylben von Camayeu oder Cameo, das lateiniſche Gemma; und die ganze Schwierigkeit iſt nur noch, was die letzten Sylben in Camehuja oder Gemmahuja bedeuten ſollen.

[1] Nicht, wie es die alten Römer genannt haben. Dieſe kannten das Wort Camehuja zuverläſſig nicht, welches ich wider den Hrn. Cronſtedt erinnere. S. deſſen Verſuch einer neuen Mineralogie, deut. Ueberſ. S. 61.

[2] Gemohuidas ſchreibt es Erasmus Stella, deſſen Interpretamentum gemmarum, das zu Nürnberg 1517 zuerſt gedruckt worden, Brückmann 1736 wieder auflegen laſſen. Parte III. cap. 5. Gemmas ad Ectypam eruditi dixere, quæ ad imagines in eis scalpendas aptæ sunt; harum quanquam multæ numero sunt, Peantides tamen, quæ et Gemohuidas nuncupatur, quo nomine praegnantes ac plenæ significantur, sese principem offert, quod usu vulgatior est, dicitur mederi parturientibus et etiam parere.

Gamenhü ſchreibt es Conrad Geßner: (de Figuris lapidum p. 98. Tiguri 1565.) Gemmarii vero seu scalptores gemmarum gemmas minus duras ad hoc diligunt: ut quas Germani vulgo à leni mollitie puto, Speckſtein appellant, et Gammenhü.

Gemmahuja ſchreibt es Joh. Kentmann: Nomenclatura rerum fossilium p. 32.

Gemma huja ſchreibt es Agricola: (beim Geßner l. c.) Lapis, quem, quia ejus color candidus, pinguior videtur esse, Germani ex lardo nominaverunt, (quidam vocant gemmam hujam) limes albus distinguit modo nigram, modo cineream materiam. Ejus pars potissimum candida latior, et Sarda nostris temporibus omnium maxime aptatur ad ectypas scalpturas.

Aus den Worten des Stella, die ich in der Note angeführt, dürfte man faſt auf die Vermuthung kommen, daß huja ſo viel als das deutſche hoch, aufgeſchwollen, trächtig, heißen ſolle. Doch wer würde ſich einen ſolchen lateiniſch-deutſchen Hybrida, den Franzoſen und Italiäner von uns angenommen hätten, leicht einreden laſſen? Und damit Sie auch nicht weiter lange herumrathen: ſo mache ich es kurz, und ſage Ihnen, daß huja ſo viel iſt, als onychia; und Gemmahuja folglich nichts mehr und nichts weniger, als das zuſammengezogene und verſtümmelte Gemma onychia. Aus Gemma onychia ward Gemmahuja; aus Gemmahuja ward Camehuja: aus Camehuja ward Camayeu: ſo wie wiederum aus Gemmahuja, Gammenhü, Cameo; ja allem Anſehen nach auch das rabbiniſche Kamia.

Ich halte dafür, dieſe Ableitung iſt an ſich ſo einleuchtend, daß ich nicht nöthig habe, mich viel nach andern Beweisgründen umzuſehen. Der vornehmſte indeß würde dieſer ſeyn, daß, vom Cäſalpinus an, es durchgängig von allen mineralogiſchen Schriftſtellern angenommen wird, daß der Camehuja oder Cameo nicht eine beſondere Art Stein, ſondern nur ein beſonderer Name eines unter einem andern Namen bekannteren Steines ſey, nämlich des Onyx. Onyx, oder Onickel, oder Niccolo, ſagen ſie alle, heißt dieſer Stein, wenn er nur geſchliffen, oder ſo iſt, wie er von Natur iſt; Cameo aber heißt er alsdann, wenn er geſchnitten iſt, und zwar ſo geſchnitten, daß Figur und Grund von verſchiedener Farbe ſind. [1] Iſt nun aber jeder Cameo ein Onyx; bezeichnen beide Namen den nämlichen Stein: warum ſollen die Namen ſelbſt

[1] Caesalpinus de Metallicis lib. II. cap. 122. Hos omnes hodie Niccolos vocant, cum solum perpoliti sunt: exsculptos autem, ut substratum alterius coloris sit, Cameos.

nicht auch urſprünglich die nämlichen Worte ſeyn, wenn ſie es ſo leicht und natürlich ſeyn können, als ich gezeigt habe?

Vor dem Cäſalpinus wurde der Camehuja bald für dieſen, bald für jenen Stein ausgegeben, auch wohl zu einem eigenen beſondern Steine gemacht. Würde dieſes aber wohl geſchehen ſeyn, wenn man ſich um die Abſtammung des Worts bekümmert hätte? Und hieraus lernen Sie denn auch, mein Freund, ein wenig Achtung für meine liebe Etymologie überhaupt! Es iſt nicht ſo gar ohne Grund, daß oft, wer das Wort nur recht verſteht, die Sache ſchon mehr als halb kennt.

Zu einem beſondern Steine machte den Camehuja, Kentmann.[1] Auch wohl, vor dieſem, Camillus Leonardus. Denn der Stein, den Leonardus Kamam nennt, kann wohl nichts anders als der Cameo, die gemma onychia ſeyn, wie aus den Kennzeichen, die er ſelbſt angiebt, erhellt.[2] Aus dem Leonardus hat Boot dieſen Kamam in ſein Verzeichniß unbekannter Edelſteine übergetragen; und nun wiſſen Sie doch ungefähr, was Sie von dem Kaman, wie ihn Boot daſelbſt

[1] Nomencl. Rer. foss. l. c.

[2] Kamam seu Kakamam, est albus variis coloribus distinctus et a Kaumate dicitur, quod incendium importat: reperitur in locis sulphureis, ac calidis; et frequentissime onixæ (Onychi) admixtus. Ejus determinata virtus nulla est, sed virtutem ex sculpturis seu imaginibus, quæ in ipso sculptæ sunt, accipit. (De Lapid. lib. II. p 89. Edit. Hamb.) Dieſe Stelle hatte ich im Sinne, als ich oben ſagte, daß es wohl Leonardus ſeyn möchte, aus dem Cerutus die Etymologie von Cameo genommen. Wenigſtens zeigt dieſe nämliche Etymologie, und die nämliche Angabe der Erzeugungsörter, daß der Cameo des Cerutus und der Kamam des Leonardus nur ein und eben derſelbe Stein ſeyn können. Dazu kommen noch die übrigen Merkmale des Leonardus, daß der Kamam an dem Onyx öfters anwachſe, und daß er ſeine ganze Kraft von den darauf geſchnittenen Figuren erhalte, welches alles den Cameo verräth.

ſchreibt, denken müſſen. Sie glauben kaum, wie ſehr ich in dieſem Verzeichniſſe mit meiner Etymologie aufräumen könnte!

Hingegen zu irgend einem andern Steine, als dem Onyx, machten den Gemmahuja, Stella und Agricola. Und zwar Stella zur Päantis der Alten. Ich habe kurz vorher geſagt, zu welchem Irrthume die Worte des Stella, Peantides, quæ et Gemohuidas nuncupatur, quo nomine prægnantes ac plenæ significantur, wohl verführen könnten; nämlich in den letzten Sylben von Gemmahuja, unſer deutſches hoch zu finden. Aber hier kann ich Ihnen nun genauer ſagen, was Stella eigentlich will. Er fand in ſeinem Plinius: Pæantides, quas quidem Gemonidas vocant, prægnantes fieri et parere dicuntur mederique parturientibus. Dieſes Gemonidas fiel ihm auf; es hatte ihm mit dem Worte Gemmahuja ſo viel ähnliches, daß er glaubte, beide könnten auch nur das nämliche Ding bezeichnen; er formte alſo ſein Gemohuidas vollends darnach, und ſo ward der Gemmahuja zur Päantis, zu dem Steine, von welchem die Alten glaubten, daß er für Gebährerinnen heilſam ſey, weil er ſelbſt ſeines gleichen gebähre. Aber Harduin verſichert, daß er in allen ſeinen Handſchriften des Plinius, anſtatt Gemonidas, Gæanidas gefunden: und nun denke man, wie viel auf eine ſo zweifelhafte Lesart zu bauen. Hätte Stella in ſeinem Plinius auch Gæanidas geleſen, ſo wäre ſicherlich der Gemmahuja nie zur Päantis geworden. [1]

[1] Indeß läßt ſich freilich von Gæanidas eben ſo wenig Rechenſchaft geben, als von Gemonidas, nur daß man aus jenem leichter abnehmen kann, daß Plinius ohne Zweifel ein von γενναω oder von γυνη abgeleitetes Wort dürfte geſchrieben haben. Vielleicht γυναικιζουσας, welches ſodann Marbodus ausgedrückt hätte, wenn er von der Päantis, oder wie er das Wort ſchreibt, Peanites, ſagt:

Feminei sexus referens imitando labores.

Auch mißbilligte ſchon Agricola dieſe Meinung gänzlich, der den Gemmahuja für den Speckſtein ausgab. [1] Doch das iſt wider allen Augenſchein; unter hundert alten geſchnittenen Steinen, ſowohl erhabnen als tiefen, wird man nicht einen ſo thonichten finden. Denn wenn die thonichten Steine ſchon gut zu ſchneiden ſind, ſo waren ſie doch den Alten deſto untauglicher zum Abdrucke: es wäre denn — Aber von dieſer Vermuthung an einem andern Orte.

Unter den Neuern kenne ich nur den Hrn. D. Vogel, von dem man ſagen könnte, daß er mit dem Agricola den Gemmahuja zum Speckſteine mache, [2] wenn es nicht billiger wäre, von ihm anzunehmen, daß er nur zum Verſtändniſſe derjenigen ſeiner Vorgänger, die es wirklich gethan, unter die verſchiedenen Namen des Speckſteins auch den Namen Gemmahuja ſetzen wollen.

Einem kleinen Einwurfe will ich noch zuvorkommen, den man mir gegen meine Auflöſung des Camehuja in Gemma onychia machen könnte. Man dürfte ſagen: warum ſollten die Alten mit zwei Worten ausgedrückt haben, was ſie mit zwei Sylben ſagen konnten? warum gemma onychia, da ſie kürzer mit Onyx dazu kommen konnten? Darum, antworte ich: weil Onyx bei den Alten nicht allein der Name eines Edelſteines, ſondern auch einer Marmorart war; ja ſogar der Edelſtein dieſen ſeinen Namen von dem Marmor bekommen hatte. [3] Zum Unterſchiede alſo, und wenn ein großer Theil

[1] (Apud Gesnerum l. c.) Lapidis, quem, quia ejus color candidus pinguior videtur esse, Germani ex lardo nominaverunt (quidam vocant Gemmam hujam), limes albus distinguit modo nigram, modo cineream materiam. — Erasmus Stella Gemohuidas nominans, easdem veterum Psantides non recte facit.

[2] Pract. Mineralſyſtem S. 100.

[3] Plinius (Libr. XXXVII. sect. 24.) Exponenda est et Onychis ipsius

des Werths von dieſem Unterſchiede abhing, mußte man ja wohl gemma onychia oder onychina ſagen.

Und nun noch ein paar Anmerkungen, die ungefähr eben ſo wichtig ſind, als der ganze Braſt, mit dem ich dieſen Brief vollgepfropft habe.

natura, propter nominis societatem: hoc in gemmam transilit ex lapide Carmaniæ. An der andern Stelle, wo Plinius des Marmors dieſes Namens gedenkt (Lib. XXXVI. sect. 6), ſteht anſtatt Carmania, welches eine Provinz in Perſien war, Germania. Aber Salmaſius hat ſchon angemerkt (ad Solinum p. 538), daß dieſes ein bloßer Schreibfehler ſey, und Harduin hätte daher nur immer Carmania, anſtatt Germania, dort in den Text nehmen ſollen. Er hat dieſe Ehre wohl ſtreitigern Lesarten erwieſen. Indeß giebt mir das, was er daſelbſt in der Note hinzuſetzt, Gelegenheit zu einer andern Anmerkung. Cave porro, ſchreibt Harduin, onychem hoc loco putes a Plinio pro gemma ea accipi, quam nostri vocant Cassidoine, ut plerisque visum. Ich frage, was iſt das für ein Wort, Cassidoine, und wie kömmt der Onyx dazu, von den Franzoſen ſo genannt zu werden? Beim Richelet wird Cassidoine durch Murrha erklärt und hinzugeſetzt: Manière de pierre précieuse, embellie de veines, de diverses couleurs. Sehr gründlich! Aber in einem Wörterbuche möchte man auch gern lernen, wo das Wort ſelbſt herkomme; und davon findet ſich nichts. Ich will es kurz machen: Cassidoine iſt nichts als ein alberner Schreibfehler, den die Unwiſſenheit fortgepflanzt, und nun faſt gültig gemacht hat. Es ſoll Calcedoine heißen: Quæ hodie Chalcedonia audit, et corrupte Cassedonia, ſagt Laet. Denn der milchfarbene trübe Achat, den wir jetzt Chalcedon nennen, hieß in ſpätern Zeiten weißer Onyx. Wie er aber zu dem Namen Chalcedon gekommen, iſt ſchwer zu ſagen, da er mit allen den Steinen, welche bei den Alten von Karchedon, oder Kalchedon, ihren Beinamen haben, nicht das geringſte ähnliches hat. So viel weiß ich nur, daß er dieſen Namen nach den Zeiten des Marbodus muß bekommen haben. Denn der Chalcedon des Marbodus iſt weder unſer Chalcedon, noch ſonſt ein onyxartiger Stein, ſondern der kalchedoniſche Smaragd des Plinius, vermengt mit eben deſſelben ſmaragdartigem Jaſpis, Grammatias oder Polygrammos genannt, wie aus dem Zuſatze, daß er den Rednern und Sachwaltern dienlich ſey, erhellt. Weder die Ausleger des Marbodus, noch Salmaſius, der den Chalcedon des Marbodus bloß für des Plinius turbida Jaspis, quam Calchedon mittebat, hielt, haben dieſes gehörig bemerkt.

Wenn ein Cameo, oder Camayeu, nur ein ſolcher erhaben geſchnittener Stein geheißen hat und eigentlich heißen ſollte, deſſen Grundlage von einer andern Farbe iſt, als die darauf geſchnittene Figur, der alſo zuverläſſig ein Onyx ſeyn wird, weil unter den Edelſteinen nur die Onyxe dergleichen reguläre Lagen von verſchiedener Farbe haben: ſo wird man leicht daraus errathen können, von welcher Beſchaffenheit diejenigen Gemälde ſeyn müſſen, welche die Franzoſen gleichfalls Camayeux nennen, und einſehen, warum dergleichen Gemälden dieſer Name beigelegt worden. Nicht weil ſie das Basrelief nachahmen, heißen ſie Camayeux, wie ſich Pernety [1] und andere einbilden: denn ich wüßte nicht was χαμαι, wovon er das Wort mit dem Menage ableitet, mit dem Basrelief gemein hätte? Sondern ſie heißen ſo, weil ſie ganz aus Einer Farbe auf einen Grund von einer andern Farbe gemalt ſind, und hierin die geſchnittene gemma onychia nachahmen. Ueberhaupt will ich hier noch hinzuſetzen, daß das Erhabene ſo wenig das Weſentliche des Cameo ausmacht, daß auch ſogar tief geſchnittene Steine (Onyxe verſteht ſich) Cameen heißen können und heißen ſollten, ſobald ſie durch die obere einfarbige Schichte bis auf die untere Schichte von einer andern Farbe geſchnitten worden, und alſo die Area von dieſer, und das Bild von jener Farbe erſcheinen. Es iſt noch nicht ſo gar lange her, daß die Franzoſen ſelbſt das Wort Camayeu eben ſo wohl von tiefer, als von erhabner Arbeit brauchten. Les Jouaïllers et les Lapidaires, ſchrieb Felibien in ſeinem Dictionnaire des Arts, nomment Camayeux les Onyces, Sardoines et autres pierres taillées en relief ou en creux.

[1] Dict. de Peint. Ce mot ne devroit servir que pour les bas-reliefs puisqu'il tire son nom du mot grec χαμαι. qui signifie bas, à terre Mariette, und aus ihm Richelet, nebſt andern Wörterbüchern, ſagen eben das

Nur die Worte et autres pierres taillées hätte er ſollen weglaſſen. Denn höchſtens können nur die Sardonyxe noch dazu gerechnet werden, als welche von den Alten mit unter dem allgemeinen Namen der Onyxe begriffen wurden, und allein einer ähnlichen Bearbeitung fähig ſind.

Vielleicht auch iſt dieſer ältere und weitere Gebrauch des Franzöſiſchen Camayeu die Urſache, warum die neuern Schriftſteller dieſer Nation, wenn ſie erhaben geſchnittene Steine durch ein Kunſtwort ausdrücken wollen, lieber pierre camée, als camayeu ſagen. Wir Deutſche wenigſtens wollen, zu dieſer Abſicht, nur immer das fremde und neue Camee lieber fortbrauchen, als das alte Gemmenhü erneuern. Es wäre denn, daß wir es ganz in ſeinem lauterſten Verſtande erneuern, und nicht alle und jede erhaben geſchnittene Steine, auch nicht nur allein erhaben, ſondern auch tief geſchnittene Steine, an welchen das Bild eine andere Farbe als die obere Fläche zeigt, damit belegen wollten. Wenn wir ſodann dieſen genuinen Begriff wiederum damit verbinden lernten, ſo ſehe ich nicht, warum wir nicht, eben ſo gut als die Franzoſen, auch die einfarbigen Gemälde auf einem Grunde von einer andern Farbe, Gemmenhüe, oder Gemälde auf Gemmenhüart, nennen könnten.

Achtundvierzigſter Brief.

Noch finde ich bei den Exempeln, welche Herr Klotz zur Erläuterung ſeiner zweiten Anmerkung über das Mechaniſche der Kunſt beibringt, einiges zu erinnern, welches ich freilich übergehen müßte, wenn mir nur um Herrn Klotzen zu thun wäre. Ich will es alſo nur gegen ſeine Währmänner erinnert haben, und Herr Klotz hat ſich von dem Tadel mehr nicht

anzunehmen, als davon auf die Rechnung des zahmen Nachschreibers fallen kann.

„Herr Winkelmann, sind seine Worte, gedenkt eines Sardonych, welcher aus vier Lagen, einer über der andern, besteht, und auf welchen der vierspännige Wagen der Aurora erhaben geschnitten ist.“ Erst, mit Erlaubniß des Herrn Klotz: Winkelmann gedenkt keines Sardonych, sondern eines Sardonyx. Warum man in der mehrern Zahl noch wohl, wenn man will, Sardonyche sagen darf, das weiß ich; aber wie man auch in der einfachen Zahl Sardonych sagen könne, das ist mir zu hoch. Vielleicht zwar ist einem lateinischen Gelehrten, der sich herabläßt, deutsch zu schreiben, ein solcher Schnitzer allein erlaubt. Und so habe er denn seine Schnitzer, oder Druckfehler, wie er sie nennen will, für sich! Was ich eigentlich hier anmerken will, ist gegen Winkelmann. Winkelmann hatte Unrecht, einen Stein, von dem er selbst sagt, daß er vier Lagen von vier verschiedenen Farben habe, einen Sardonyx zu nennen. Der Sardonyx muß schlechterdings nur drei Lagen von drei Farben zeigen;[1] zwei, die er als Onyx haben muß, und eine dritte, welche dem Sarder oder Carneol gleicht, und wodurch er eben der Sardonyx wird. Plinius, Isidorus, Marbodus nennen diese drei Farben,

[1] Plinius (Lib. XXXVII. sect. 75.) Sardonyches e ternis glutinantur gemmis — aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio, sumptis omnibus in suo genere probatissimis. Vor dem Harduin las man zwar in dieser Stelle anstatt e ternis, e cerauniis, und diese alte Lesart hat auch der deutsche Uebersetzer beibehalten, bei dem es sonderbar genug klingt, „aus Donnerkeilen zusammen gekittet.“ Doch Harduins Verbesserung ist unwidersprechlich, wie man bei ihm selbst nachsehen mag. Außer dem Isidorus hätte er auch noch den Marbodus für sich anführen können, der eben so ausdrücklich von dem Sardonyx sagt:

Tres capit ex binis unus lapis iste colores;
Albus et hinc niger est, rubeus supereminet albo.

ſchwarz, weiß, roth. Aber die erſte iſt ſo unveränderlich nicht; denn ſie kann eben ſo wohl grau oder braun, als ſchwarz ſeyn. Nur die zweite und dritte ſind unumgänglich; denn ohne die zweite könnte er kein Onyx, und ohne die dritte kein Sardonyx heißen.[1] Nun aber iſt unter den vier Farben des von Winkelmann ſogenannten Sardonyx, die dritte gerade nicht; und das iſt ſonach der zweite Grund, warum ihm dieſer Name abzuſprechen. Meinem Bedünken nach hätte ihn Winkelmann ſchlechtweg Onyx, höchſtens einen vielſtreifigen Onyx nennen ſollen. Denn ob man dem Onyx ſchon nur zwei Schichten von zwei Farben beilegt, ſo iſt dieſes doch nur von dem Onyx, wie er in kleine Stücken gebrochen, nicht aber, wie er wächſet, zu verſtehen. Ich will ſagen: da dieſe zweifarbigte Schichten wechſelsweiſe parallel laufen, ſo kann jede mehr als einmal, und die dunklere auch mit verſchiedenen Schattirungen wieder kommen, wenn man dem Steine Dicke genug läßt. Da aber eine ſolche Dicke zu Ring- und Siegelſteinen eben nicht die bequemſte iſt: ſo wird er freilich aus der Hand des Steinſchleifers ſelten anders als mit zwei Schichten kommen. Nur wenn dieſe Schichten dünne genug ſind, oder das Kunſtwerk, zu welchem er beſtimmt wird, eine größere Dicke erfordert, wird er, wie geſagt, jede der zwei Schichten mehr als einmal, und die dunklere nach verſchiedenen Schattirungen haben können. Und das iſt hier der Fall. Die vier Lagen des Winkelmanniſchen Steines ſind in ihrer Folge,

[1] Salmaſius will zwar (ad Solinum p. 563), daß die arabiſchen Sardonyxe nichts von der rothen Farbe gehabt; allein in der Stelle des Plinius, worin er das finden will, finde ich es nicht. Eben ſo wenig kann ich mir mit ihm einbilden, daß Plinius geglaubt, Sardonyx ſoll ſo viel heißen, als Sarkonyx, oder daß er auch nur andeuten wollen, als ſey dieſes von einigen geglaubt worden. Denn Plinius ſagt zu ausdrücklich: Sardonyches olim, ut ex nomine ipso apparet, intelligebantur candore in Sarda.

ſchwarzbraun, braungelb, weiß und aſchgrau. Alle dieſe Farben und Schichten kommen ihm als Onyx zu; und beſonders, ſieht man wohl, ſind die zwei erſten nichts als Verlauf der nämlichen Schichte ins Hellere; ſo wie die vierte, die aſchgraue, (wenn ſie ihm anders hier nicht aufgeſetzt iſt,) nichts als allmälige Verdunkelung der weißen Schichte in die natürlicher Weiſe wiederum angränzende ſchwarzbraune oder braungelbe, ſeyn dürfte. Freilich iſt die rothe Farbe, die den Sardonyx zum Onyx macht, im Grunde auch nichts als eine Variation der braunen; denn beide ſind, ihren Beſtandtheilen nach, auch vollkommen der nämliche Stein; aber wenn denn nun einmal für dieſe Variation ein beſonderer Name beſtimmt iſt, warum will man ihn einer andern beilegen? —

Ein zweites Exempel nimmt Hr. Klotz aus der Daktyliothek des Zanetti. „In der Zanettiſchen Sammlung, ſagt er, wird ein Tiger aus dem orientaliſchen Steine, Maco, bewundert, wo ſich der Künſtler der Flecken des Steins bedient hat, um die Flecken des Tigers auszudrücken.“ Maco? Wer hat jemals von einem ſolchen Steine gehört? Da wird ſich ganz gewiß wieder der Setzer verſetzt, oder der Schreiber verſchrieben haben. So iſt es: denn Gori, von dem die Auslegungen dieſer Daktyliothek ſind, ſagt: exsculptum lapillo orientali, quem vulgo appellant Moco. Moco alſo; nicht Maco: und nun errathe ich es ungefähr, daß Gori einen Mokhaſtein meint, einen Stein, den jetzt faſt jeder kleine Galanteriekrämer kennt, da er häufig in Ringe verarbeitet wird. Gleichwohl muß ihn, — ich will nicht ſagen, Herr Klotz; wer wird von dem das anders erwarten? — ſondern Gori ſelbſt nicht gekannt haben. Denn ſonſt hätte er ihn uns gewiß bei ſeinem alten wahren Namen, der zugleich die Definition iſt, und nicht bloß bei dieſem ſo viel als nichts

ſagenden Juweliernamen genannt. Der Mokhaſtein iſt ein Dendrachat, und hat in den neuern Zeiten dieſen Namen bekommen, nicht weil er eben um Mokha gefunden, ſondern aus andern öſtlichen Ländern nach dieſem Hafen gebracht, und von da in Menge nach Europa geführt wird. [1]

Neunundvierzigſter Brief.

Gori zeigt ſich überhaupt, in ſeiner Daktyliothek des Zanetti, nicht eben als einen beſondern Steinkenner. Er ſchrieb den Namen hin, wie er ihn hörte, unbekümmert, ob ſeine Leſer etwas dabei würden denken können, oder nicht. Mochte er doch wohl öfters ſelbſt nichts dabei denken.

Sie erinnern ſich, was ich bereits in meinem fünf und zwanzigſten Briefe wegen der Prasma Smaragdinen wider ihn angemerkt habe. Einer ſolchen Praſma fand er den Stein ſehr ähnlich, auf welchem er den Kopf des jungen Tiberius erkannte: [2] und wie ſagt er, daß man dieſen Stein nenne? Quem Igiadam adpellant: oder mit den Worten ſeines Ueberſetzers, Igiada molto bella, che al Prasma di Smeraldo assai si avvicina. Sie ſollen zwanzig Naturaliſten aufſchlagen, ehe Sie dieſer Igiada auf die Spur kommen. Und werden Sie wohl glauben, daß es weiter nichts, als der verſtümmelte ſpaniſche Name eines ſehr bekannten Steines iſt? Die Spanier nennen Piedra de hijada einen lapidem nephriticum, einen Nierenſtein, den ſie häufig aus ihren amerikaniſchen

[1] Hill, in ſeinen Anmerkungen über den Theophraſt S. 86. Agates, with the Resemblance of Trees and Shrubs on them, they call'd, for that Reason, Dendrachates. These are what our Jewellers at this Time call Mochostones, but improperly: for they are not the Product of that Kingdom, but are only used to be brought from other Countries and shipp'd there for the Use of our Marchants.

Tab. IX. p. 17.

Provinzen bringen. [1] Dieſer hat auch wirklich die Farbe eines Praſius oder Präſem, aber bei weitem nicht deſſen Härte, und kann folglich auch deſſen Politur nicht haben. Dazu iſt der Name Jgiada bei dem Gori um ſo viel unſchicklicher, weil, wenn es eine wirkliche Piedra de hijada wäre, die Arbeit darauf unmöglich alt ſeyn könnte.

Sollte ein Gelehrter dem unwiſſenden Pöbel die Worte ſo aus dem Munde nehmen, wenn es nur an ihm liegt, ſich von dem nämlichen Dinge ohne ſie, eben ſo richtig als allgemein verſtändlich, auszudrücken? Sollte er, einen Stein zu benennen, lieber mit dem Juwelier und Seefahrer, als mit dem Griechen und Römer, als mit dem Naturforſcher ſprechen? Gleichwohl iſt es in den ſpätern Zeiten faſt immer geſchehen; und nur dadurch ſind in dieſem Theile der Naturgeſchichte der Dunkelheiten und Verwirrungen ſo viel geworden, die ſich nothwendig auch je länger je mehr häufen müſſen, wenn ſich ein jeder nach eigenem Gutdünken, oder mit dem erſten dem beſten Worte, das er gehört, darinn ausdrücken darf. Schon der ehrliche Stella, vor mehr als zweihundert Jahren, eiferte wider dieſe Unart: aber was half es? Seine Worte ſind der Beiſpiele wegen merkwürdig. Se non parum admirari, ſchreibt er, [2] viros alioquin doctos, in his rebus, quæ natura tanta ornasset pulchritudine, barbara ac plebeia uti nuncupatione, ut scil. Carbunculos Rubinos, Lychnites Amandinos, Sandaresios Granatos, Chrysolithos Citrinos, dicerent et plerasque alias ineptissimis vocabulis appellarent, quæ tamen elegantissimis nominibus apud scriptores, tum Græcos, tum Latinos celebrarentur. Den Rubin ausgenommen, über den man durchgängig einig iſt,

[1] Laet Libr. I. cap. 23.

[2] Præf. Interpret. Gem.

wird man die übrigen neugeprägten Namen, von nachherigen Schriftstellern auf ganz andere alte zurückgeführt finden. Sie mögen darin auch leicht eben so viel Recht haben, als Stella, nur wegen des Amandins möchte ich es lieber mit diesem halten. Ein Wort hierüber.

Die Lychnis und der Carbunculus Alabandicus ist bei dem Plinius ein und eben derselbe Stein, einmal nach einer ihm besonders zukommenden Eigenschaft, und einmal nach der Gegend, wo er vornehmlich gefunden ward, so genannt. Denn beide sind dem Plinius aus dem genere ardentium, beide sind ihm nigriores oder remissiores carbunculi, und von den beiden sagt er, daß sie in Orthosia caute oder circa Orthosiam gefunden würden. Wenn also Stella den Amandin der Neuern zu der Lychnis der Alten macht: so macht er ihn zugleich zum carbunculo alabandico, das ist, zu einem dunkelrothen Rubin. Cäsalpinus hingegen, Boot, Laet und die ganze Heerde ihrer Nachfolger, machen den Amandin zum Trœzenius des Plinius, das ist, zu einem Rubin mit weißen Flecken. Doch unterscheiden eben diese den Amandin von dem Almandin, welchen letztern sie für den carbunculum alabandicum ausgeben, obschon ohne im geringsten zu vermuthen, daß dieser und die Lychnis ein und eben derselbe Stein sey. Ich habe aber nicht finden können, mit welchem Grunde sie den Almandin und Amandin zu zwei verschiedenen Steinen machen; beide Namen scheinen nur Ein Wort, beide nichts als das verstümmelte Alabandicus zu seyn. Dazu kömmt eben dieses Zeugniß des Stella, welcher hundert Jahr früher geschrieben als sie alle, und dem zu Folge eben darum der Amandin kein weiß geiprengter Rubin seyn kann, weil er ihn zur Lychnis macht. Stella gedenkt auch an einem andern Orte, wo er ausdrücklich alle die neubenannten Arten

des Carbunculus herrechnet, nur des Amandin, und keines Almandin.[1] Kurz, die Weſen ſind hier ohne Noth vermehrt worden; und mich wundert nur, daß ſelbſt Hill ſich dieſen chimäriſchen Unterſchied noch gefallen laſſen.[2]

Ich erinnere mich hier noch über einen andern ſeltſamen Namen eines Edelſteines den eigentlichen Aufſchluß bei dem Stella gefunden zu haben. Unſere Voraltern, wie Sie wiſſen, nannten einen Opal einen Wayſe, oder wie ſie es ſchrieben, Weſe, Wehſe, Weiſe. Woher dieſem Steine dieſer Name? Boot will, er habe ihn vermittelſt des Pæderos erhalten, eines Beinamens, den man, wie Plinius meldet, gemeiniglich dem ſchönſten Opal wegen ſeiner beſondern Lieblichkeit gab. Olim Pæderos, ſchreibt Boot,[3] hæc gemma vocata est, a puero et amore, quod pueri pulcherrimi et innocentissimi instar omni amore digna sit. Ab hoc nomine forte deductum est nomen illud Germanicum, quo appellatur ein Wehſe; id est, pupillus, quod nomen pueris tantum convenit. Aber ich möchte es Booten nicht auf ſein Wort glauben, daß Wayſe ehedem nur von Knaben gebraucht worden; warum denn nicht auch von Mädchen? Jetzt wenigſtens wird es von beiden gebraucht, und zwar von beiden als ein Wort weiblichen Geſchlechts: wir ſagen, „dieſer Knabe iſt eine Waiſe, er ward ſehr jung zur Waiſe.“ Doch das war ehedem allerdings anders, und man brauchte das Wort im männlichen Geſchlechte, ob ſchon nicht bloß für das mannliche Geſchlecht. Wenn jedoch auch dieſes geweſen wäre: ſind denn nur Knaben, welche Waiſen ſind, liebenswürdige Knaben? Boot hätte ſo ſinnreich nicht ſeyn dürfen; das deutſche Waiſe iſt nichts als das überſetzte

[1] Parte III. cap. 1.
[2] Theophrastus's History of Stones, p. 44.
[3] Lib. II. cap. 46.

Orphanus; Orphanus aber war zu den Zeiten des Stella der allgemein angenommene Name des Opals, und war es wahrscheinlich durch nichts als durch einen Fehler der Copisten in den Schriften des Albertus Magnus geworden. [1] Hätte Boot bei dem Stella dieses gelesen, so würde er nicht umgekehrt geglaubt haben, daß Orphanus die Uebersetzung von Waise sey, auch würde er den Orphanus nicht bloß zu einer geringern Art des Opals gemacht haben, da aus den Worten des Stella erhellt, daß damals alle Opale Orphane hießen, und man kaum jenen alten echten Namen mehr dafür erkennen wollte. Auch Frischen muß der Ursprung des Wese unbekannt geblieben seyn; er führt das Wort, das er nach dem Peucer durch Asterios und Eristalis erklärt, in seinem Wörterbuche nur kaum an; und wenn er aus eben demselben beibringt, daß die Deutschen diesen Namen mehrern Edelsteinen beilegten, so hätte er, zu Vermeidung der Mißdeutung, wohl hinzusetzen mögen, was für mehrern? Keinen andern als solchen, die, so wie sie gewendet werden, in verschiedene Farben spielen, und folglich insgesammt unter das Geschlecht der Opale gehören.

Funfzigster Brief.

Auch finden sich die nichtsbedeutenden Namen, Achatonyx, Achatsardonyx, zum öftern bei dem Gori, und er ohne Zweifel ist es, der dem Hrn. Lippert damit vorgegangen.

[1] Quænam hæc gemma foret, quam tantopere et ad insaniam Nonius adamasset, quam ego Opalum quum dixissem, convivæ cæteri Orphanum me dicere debere clamitabant. — Vitio librariorum, qui Opali loco Orphani nomen substituere, id venisse, ob id elimandum obeliscoque expugnandum in Alberti codicillo hoc vocabulum, Opalumque ejus loco inscribendum fore.

Wenn es indeß keiner Ungereimtheit an einem Vertheidiger fehlen soll, so hat der Achatonyx den seinigen an einem Jenaischen Recensenten des ersten Theiles dieser Briefe bereits bekommen.[1] Dieser läugnet, daß man heut zu Tage unter dem Namen Achat, als einem Geschlechtsnamen, alle edlere Hornsteine begreife, und sagt, „wir haben noch nie gehört, daß „man den Chalcedon einen Achat genannt." Wir! So muß dieses Wir überhaupt nicht viel von dergleichen Dingen gehört haben. Brückmann sagt:[2] „Der Achat wird von den mehrsten „Schriftstellern, die von Edelsteinen geschrieben haben, für „das Hauptgeschlecht aller dieser Steine ausgegeben, welche „wir in diesem Abschnitte beschrieben haben." Und was hatte er in diesem Abschnitte für Steine beschrieben? „Quarzartige, „im Anbruch glatte oder glänzende, halb durchsichtige und „undurchsichtige Edelsteine, die auch von einigen hornartige, „der Aehnlichkeit zufolge, genennt werden." Ja er setzt ausdrücklich hinzu: „Z. E. von halb durchsichtigen Steinen wird „der Chalcedon, der Carneol u. s. w. von undurchsichtigen der „Onyx für Achatarten angenommen." — Aus welchen Büchern hat denn nun das Jenaische Wir, viel wissenden Tones, seine Mineralogie gelernt, daß es so bekannte Dinge theils läugnet, theils nie gehört hat? Und so, wie die mehrsten Schriftsteller vor Brückmannen den Achat zum Geschlechtsnamen aller edlern Hornsteine, den Chalcedon nicht ausgeschlossen, gemacht: so haben dieses auch noch viele nach ihm gethan, von welchen ich Vogeln statt aller nennen will.[3]

„Der Name, Achatonyx," fährt der Jenenser fort, „ist kein Monstrum, wie Lessing glaubt, wenn gleich Achat und Onyx

[1] St. 96 Jahr 1768.

[2] Abhandlung von Edelsteinen S. 85.

[3] Mineralsystem S. 132.

zu einem Geschlechte gehören. Auf solche Art müßte der Chalcedonyx auch ein Monstrum seyn.“ Mit Erlaubniß: ich habe ihn ein Monstrum genannt, nicht in sofern Achat und Onyx zu einem Geschlechte gehören, und nur verschiedene Arten des nämlichen Geschlechts sind, die sich allerdings componiren lassen, wie ich bei dem Sardonyx zugestanden habe, und aus dem Chalcedonyx nicht erst zu lernen brauche; sondern in sofern, als Achat das Geschlecht und Onyx die Art ist, und alle Compositа aus Geschlecht und Art widersinnige Compositа sind. Gleichwohl möchte man sich auch den Chalcedonyx verbitten; denn nicht einmal unsern Chalcedon kannten die Alten unter diesem Namen, geschweige den Chalcedonyx. Und was will man denn damit? Die weiße Schichte des Onyx ist jederzeit Chalcedon: nämlich was wir jetzt Chalcedon nennen, ein milchfarbener Achat. Wenn eine dunklere Schichte dazu kömmt, so heißt der Stein Onyx; aber wann und warum soll er Chalcedonyx heißen? Wenn er durchsichtiger ist? Schon der Onyx ist ja nicht immer ganz undurchsichtig; und es muß daher wohl eine sehr mißliche Sache seyn, mit Brückmannen [1] den ganzen Unterschied zwischen ihm und dem Chalcedon auf dem Mehr oder Wenigern beruhen zu lassen. Ich begreife zwar, warum man für die weiße Schichte des Onyx, die gar wohl allein seyn kann, die man zu kleinen tief gegrabenen Werken auch allein brauchen kann, einen besondern Namen für nöthig erachtet; und da einmal der Name Chalcedon hierzu genommen worden, so mag er es nur immer bleiben. Aber wozu man aus diesem Chalcedon nun wiederum einen Chalcedonyx machen soll, das kann ich nicht begreifen.

Es ist freilich bloß willkürlich, ob man den Namen Achat, oder einen andern zum Geschlechtsnamen der edlern

[1] S. 71 und 80

Hornsteine machen will. Brückmann hielt es darum nicht für thunlich,[1] weil der Achat nichts als eine Zusammensetzung mehrerer solcher an Farbe und Durchsichtigkeit verschiedener Hornsteine sey, gegen die er sich gleichsam wie die Glockenspeise zu den Ingredienzen derselben verhielte. So ungereimt es nun herauskommen würde, Meissing oder Blei zu einer Art Glockenspeise zu machen: eben so ungereimt sey es, den Carneol oder Chalcedon oder Onyx für einen Achat auszugeben. Das mag seyn, und wenn man will, mag man daher auch lieber mit Brückmannen den Chalcedon, anstatt des Achats, zum Geschlechtsnamen aller dieser Steine aussondern. Soviel bleibt doch immer unstreitig, daß sie alle zu einem Geschlechte gehören, und daß, wenn man auch schon den Onyx nicht zu einem Achate machen sollte, dennoch beider Bestandtheile die nämlichen sind, und sie sich folglich nur nach den Farben, oder der Lage dieser Farben unterscheiden können. Aber auch das sollen sie nicht, zu Folge dem Jenaischen Recensenten; denn er sagt: „daß die reguläre Lage der farbigen Streife den Achat zum Onyx mache, müsse er darum bezweifeln, weil die Streife keine nothwendige Eigenschaft des Onyx wären, und es auch genung Achate gäbe, die eine reguläre Lage von farbigen Streifen hätten, und gleichwohl darum noch nicht zu Onyren würden." Daß doch solche Herren meistentheils das Beste in petto behalten! Ich wäre wohl begierig, einige von dergleichen Achaten, die eine reguläre Lage von farbigen Streifen haben, und gleichwohl keine Onyre sind, von ihm kennen zu lernen. Ich will ihm Dank für seine Belehrung wissen. Nur muß er mir nicht mit den sogenannten Bandsteinen aufgezogen kommen. Denn es ist zwar wahr, daß die Bandsteine eine reguläre Lage von farbigen Streifen haben, und

[1] S. 86.

doch keine Onyxe ſind; aber ſie ſind auch keine Achate. Sondern es ſind Jaſpisarten; wie ſie denn auch bei Kennern Bänderjaſpis heißen, und nur von ganz Unwiſſenden Bänderachat genannt werden. Schon Theophraſt hat die reguläre Lage der farbigen Streifen mit für ein Hauptkennzeichen des Onyx angegeben; das iſt ſie auch beſtändig geweſen und iſt es noch jetzt, da man ſich an die Farben ſelbſt, welche Theophraſt angab, nicht mehr bindet. [1]

Wahrlich, es verlohnt ſich der Mühe, die ausgemachteſten Sachen zu bezweifeln, die angenommenſten Syſteme zu verwerfen und überall das Oberſte zum Unterſten zu kehren, um nur den Herrn Klotz nicht Unrecht haben zu laſſen!

Der einzige Sinn, den man noch allenfalls mit dem Namen, Achatonyx, verbinden könnte, wäre dieſer, daß man einen Onyx darunter verſtünde, der an Achat angewachſen, oder noch nicht ganz von dem Achat getrennt worden, in welchem er gewachſen. In dieſem Sinne kann ſich auch wohl der Naturaliſt dieſes Namens bedienen, um ein dergleichen Stück in ſeinem Cabinete zu bemerken, ſo wie er noch tauſend ſolcher Namen machen kann, ähnliche Verbindungen verſchiedener Körper anzudeuten. Aber dieſe Namen zu Benennungen beſonderer Arten machen, und von ihnen etwas ſagen,

[1] Theophraſt ſagt, daß das Weiße und Braune, aus welchem der Onyx beſtehe, parallel liegen müſſe. Das Uebrige will ich mit den Worten ſeines engliſchen Commentators bekräftigen. The Zones, ſagt Hill, are laid in prefect Regularity, and do not, according to the Judgment of the nicest Distinguishers of the present Times, exclude it from the Onyx Class, of whatsoever Colour they are, except red; in which case it takes the Name of Sardonyx. The Colour of the Ground and Regularity of the Zones, are therefore the distinguishing Characteristics of this Stone: and in the last, particularly, it differs from the Agate, which often has same Colours, but placed in irregular Clouds, Veins, or Spots.

was sich nur von eignen Arten sagen läßt (wie z. E. mit Hr. Klotzen, daß sich die Alten zu erhabenen Werken am häufigsten der Achatonyxe bedient), das ist eine große Ungereimtheit, die sich durch nichts, als durch ein aufrichtiges Geständniß der Unwissenheit entschuldigen läßt.

Das nämliche gilt von dem Achatsardonyx und allen den Compositis, die ohne Beispiel der Alten gemacht worden. Hr. Lippert ist daran sehr reich. Er hat nicht allein Achatonyxe und Achatsardonyxe, sondern auch Achatchalcedonier, Sapphirachate, und wie die Raritäten alle heißen. Gleichwohl zweifle ich, ob er einen von diesen Namen in dem Sinne will verstanden wissen, von dem ich gesagt, daß man ihn allenfalls noch könne gelten lassen. Ich zweifle, ob er z. E. unter seinem Sapphirachat einen Sapphir versteht, der an einen Achat angewachsen, oder nicht vielmehr einen etwas durchsichtigen Achat von der Farbe des Sapphir. Und diese Zweideutigkeit allein hätte ihn bewegen sollen, dergleichen eigenmächtige Composita zu vermeiden.

Einundfunfzigster Brief.

Sie wundern sich, daß ich eines Jenaischen Recensenten meiner Briefe gedenke, ohne Ihnen noch gemeldet zu haben, was denn Herr Klotz selbst dazu sagt.

Ich habe lange bei mir angestanden, ob ich Sie davon unterhalten soll. Die Ränke schlechter Schriftsteller, wenn sie sich in die Enge getrieben fühlen, sind Ihnen ja wohl schon aus andern Beispielen bekannt. Neue hat Herr Klotz deren eben nicht erfunden. Trotz meiner Erwartung, ihn wenigstens hier Original zu sehen, hat er es bei den alten bewenden lassen, die er jedoch treulich alle durch versucht, ohne

ſich daran zu kehren, daß die letztern immer die erſtern wieder aufheben.

Als er nur noch den Anfang der Briefe in den öffentlichen Blättern geſehen hatte, gab er ſich alle Mühe, in der feierlichen Kälte einer Standesperſon davon zu ſprechen. Es befremdete ihn, daß ich über einige Zweifel, die er mit aller Beſcheidenheit vorgetragen, ſo empfindlich werden können; er verſicherte, daß ihm ſein Bewußtſeyn der unradelhafteſten Abſichten nicht erlaube, jemandes Unwillen, am wenigſten meinen Zorn zu befürchten; er erklärte, daß unſer Zwiſt das Publicum, in deſſen Angeſichte ich, ihn zu belehren, auftrete, wenig intereſſire, daß er nicht einſehe, welchen Nutzen Künſte und Wiſſenſchaften davon haben würden; er ſprach von ſeinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus; er bezeigte ſeine Dankbarkeit gegen die Herren Hagedorn, Lippert und Winkelmann, denen er das Wenige, was er von der Kunſt wiſſe, ſchuldig ſey; er gab es zu, daß er mich nicht könne verſtanden haben, merkte aber zugleich an, daß ich ihn über einen gewiſſen Punkt ja auch nicht verſtanden, und führte mir ſchlüßlich zu Gemüthe, daß ich ihn wohl ehedem einen Gelehrten von ſehr richtigem und feinem Geſchmacke genannt hätte. [1]

Was ich auf alles dieſes damals antwortete, — oder antworten hätte können, — war, wie folgt.

Herr Klotz ſagt, „unſer Zwiſt intereſſire das Publicum wenig.“ — Wenn ich mir nun aber das Publicum als Richter denke? Ein Richter muß alle Zwiſte anhören, und über alle erkennen, auch über die geringſchätzigſten, ſie mögen ihn

[1] Man ſehe den bündigen Aufſatz des Hrn. Klotz, im 135ſten Stücke des Hamburg. Correſp. vorigen Jahres (19. Auguſt 1768). Das Weſentlichſte von meiner nachſtehenden Antwort war dem 135ſten Stücke der Hamburgiſchen Neuen Zeitung eingeſchaltet (25 Auguſt 1768).

intereſſiren, oder nicht. Zudem, wer ſind denn die Schriftſteller? wer ſind wir beide, Hr. Klotz und ich, denn unter den Schriftſtellern, daß wir das Publicum zu intereſſiren verlangen können? Alle Leſer, auf die wir rechnen dürfen, ſind hier und da, und dann und wann, irgend ein ſtudirter Müßiggänger, dem es gleich viel iſt, mit welchem Wiſche er ſich die lange Weile vertreibt, irgend ein neugieriger oder ſchadenfroher Pedant, irgend ein ſich erholen oder ſich zerſtreuen wollender Gelehrte, irgend ein junger Menſch, der von uns, oder mit uns, oder an uns, zu lernen denkt. Und dieſe Handvoll Individuen haben wir die Impertinenz, das Publicum zu nennen? Doch wohl, wohl; wenn die das Publicum ſind: ſo intereſſiren wir das Publicum gewiß!

Aber Herr Klotz ſagt zugleich, „er ſehe nicht ein, daß die Künſte und Wiſſenſchaften einigen Nutzen aus unſerm Zwiſte haben würden.“ Das wäre nun deſto ſchlimmer für ihn, der einen ſolchen Zwiſt erregt hat! Doch ſollte nicht die Kritik einigen Nutzen davon haben können? Vielleicht zwar, daß die Kritik bei Herr Klotzen weder eine Kunſt noch eine Wiſſenſchaft iſt.

Herr Klotz ſpricht von Anmerkungen und Zweifeln, die er mit aller Beſcheidenheit vorgetragen. Wenn die Beſcheidenheit darin beſteht, daß man einem keine Zudringlichkeit erweist, ohne einen Bückling dazu zu machen: ſo mag ſeine Beſcheidenheit ihre gute Richtigkeit haben.

Aber mich bedünkt, die wahre Beſcheidenheit eines Gelehrten beſtehe in etwas ganz anderm: ſie beſtehe nämlich darin, daß er genau die Schranken ſeiner Kenntniſſe und ſeines Geiſtes kennt, innerhalb welchen er ſich zu halten hat; daß er für jeden Schriftſteller ſo viel Achtung hegt, ihm nicht eher zu widerſprechen, als bis er ihn verſtanden; daß er

nicht verlangt, der mißverſtandene Schriftſteller ſolle es bei ſeinem Widerſpruche bewenden laſſen; daß er ihn keiner Empfindlichkeit beſchuldigt, wenn er es nicht dabei bewenden läßt; daß er in den Streitigkeiten, die er ſich ſelbſt zuzieht, rund zu Werke geht, nicht tergiverſirt, nicht in einem ſauerſüßen Tone, mit einer ſchnöden Miene, ſtatt aller Antwort vorwendet, „das Publicum intereſſire dergleichen nicht, er ſehe nicht ein, was für Nutzen Künſte und Wiſſenſchaften davon haben könnten! u. ſ. w.

Mit ſolchen Wendungen macht ſich nur die beleidigte Eitelkeit aus dem Staube; und ein eitler Mann iſt zwar höflich, aber nie beſcheiden.

Schlimm genug, daß Höflichkeit ſo leicht für Beſcheidenheit gehalten wird! Aber noch ſchlimmer, wenn die kleinſte Freimüthigkeit Unwille und Zorn heißen ſoll!

„Mein Bewußtſeyn, ſagt Herr Klotz, daß ich niemanden in der Welt beleidigen wollte —“

Beleidigen! vorſätzlich beleidigen! Wer in der Welt wird Herr Klotzen das zutrauen? Einem vorſätzlich eine unangenehme Stunde machen, das kann er wohl, das hält ſich ſein edles Herz wohl für erlaubt, wie er es mit der liebenswürdigſten Freimüthigkeit ſelbſt bekennt. [1] Aber iſt denn, einem eine unangenehme Stunde machen, eben ſo viel, als einen beleidigen?

„Dieſes Bewußtſeyn, ſagt er, erlaubt mir nicht jemandes Unwillen, am wenigſten Hrn. Leſſings Zorn zu befürchten.“ — Meinen Zorn! mein Zorn! O, der Hr. Geheimderath haben mich zum beſten!

Und ſeine Leſer ein wenig mit zugleich. Denn nun ſoll ich es für gut befunden haben, Hr. Klotzen im Angeſichte des Publicum zu belehren. Ich, ihn? Nicht doch; ich habe es bloß

[1] Allgem. Bibliothek B. VIII. St. II. Vorr. S. 21.

für gut befunden, mich seinen ewigen Belehrungen einmal zu entziehen. Aus Ursache, weil sie mich leider nie belehrten. Und geschahen diese Belehrungen nicht auch im Angesichte des Publicum? oder geschieht das nicht im Angesichte des Publicum, was Herr Klotz in seinen Schriften thut? Es könnte seyn.

Ich gebe es zu, daß jeder ehrliche Mann der Gefahr ausgesetzt ist, die Meinung eines andern nicht zu fassen. — Nur, wenn der ehrliche Mann ein Schriftsteller ist, könnte er sich Zeit nehmen, sie zu fassen. Und wie, wenn er durchaus keine recht faßt, dieser ehrliche Schriftsteller?

Sehen Sie nur; selbst da versteht mich Hr. Klotz nicht, wo er behauptet, daß ich ihn nicht verstanden habe. Er sagt, „ich gäbe ihm in meinem Laokoon Schuld, daß er die homerische Episode vom Thersites um deßwillen table, weil Thersites eine häßliche Person sey; dieses sey ihm nie eingefallen; er habe ihn deßwegen weggewünscht, weil er eine lächerliche Person sey, und durch seine Gegenwart die feierliche Harmonie des epischen Gedichts zerstöre."

O ich habe ihn also recht gut verstanden; denn ich habe ihn gerade so verstanden, wie er sich hier erklärt.

Eigentlich zwar erwähne ich der Ursache, warum Hr. Klotz den Thersites aus dem Homer wegwünscht, mit keiner Sylbe. Aber wie hätte ich die Häßlichkeit zu dieser Ursache machen können, da ich behaupte, daß die Häßlichkeit in der Poesie Häßlichkeit zu seyn aufhöre, und entweder lächerlich oder schrecklich werde?

Vielmehr, wenn Thersites in dem Homer bloß eine häßliche Person wäre, so hätte Herr Klotz nach meiner Meinung sehr Recht, ihn wegzuwünschen. Aber er ist nicht sowohl häßlich, als lächerlich; und aus eben dieser Ursache, aus welcher ihn Herr Klotz wegwünscht, sage ich, daß er bleiben muß.

Die feierliche Harmonie des epischen Gedichts ist eine Grille. Eustathius rechnet das Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedient, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müßte, so müßten mehr Episoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche ist dem Homer nicht entwischt, sondern er hat es mit großem Fleiße und Verstande gesucht.

Das ist es, was ich an einem andern Orte weitläuftiger zu erklären, im Laokoön versprach. Das ist es, wovon mir damals Hr. Klotz ganz und gar keine Idee zu haben schien, ob ich ihn schon für einen Gelehrten von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke erkannte.

Aber ein richtiger und feiner Geschmack ist nicht immer ein allgemeiner und großer. Auch ist ein Mann von Geschmack noch lange kein Kunstrichter. Zu diesem finde ich in Hr. Klotzen jetzt noch eben so wenig Anlage, als damals. Und auch für jenen würde ich ihn nicht erkannt haben, wenn er schon damals die deutsche Bibliothek dirigirt hätte: ein Werk, worin ich sehr gelobt worden, und welches ich ganz gewiß wieder loben würde, wenn ich Lust hätte, weiter darin gelobt zu werden. —

Auf diese Antwort, und nachdem Hr. Klotz den Verfolg meiner Briefe erhalten hatte, erschien ein zweiter Aufsatz von ihm in dem nämlichen Correspondenten.[1] Er merkte, daß es mit der vornehmen, abweisenden Miene nicht ganz gethan seyn dürfte; er ließ sich also auf die Rechtfertigung seines Tadels ein, und hören Sie doch, was er diesem Tadel überhaupt für eine Beschönigung giebt! „Wenn Hr. Lessing, lauten die Worte, über die Zweifel, die ich gegen seinen

[1] St. 154. 55 vor. Jahr (24. und 27. September 1768).

Laokoon auf die bescheidenste Art gemacht habe, mir so deutlich seinen Unwillen bezeugt, so kann mich dieses nicht anders, als sehr befremden. Hr. Lessing verlangte in einem Briefe vom 9. Juni 1766 meine Widersprüche ohne allen Rückhalt, und er bezeugte mir in so gefälligen und höflichen Ausdrücken sein Verlangen über mein Urtheil von seinem Laokoon, daß ich es sogar für meine Schuldigkeit hielt, ihm meine Meinung über einiges zu sagen. Ich habe auch dieses, wie ich glaube, auf eine Art gethan, die der Höflichkeit, welche mir Hr. Lessing erwies, gemäß war. Es war mir bloß um die Liebe zur Wahrheit zu thun; nie habe ich den Willen gehabt, etwan Fehler aufzusuchen, und dadurch Hrn. Lessing beschwerlich zu werden. Wäre dieses meine Absicht gewesen, so würde ich gewiß seine Hypothese vom Borgheſischen Fechter zuerst angegriffen haben. Ehe noch in den Götting'schen Anzeigen (1768 S. 176) diese Erinnerung gemacht wurde, hatte ich bemerkt, daß Hr. Lessing zwei Statuen mit einander verwechselt habe. Denn die Stellung des Fechters (s. Villa Borghese S. 217) kann ganz und gar nicht dem Chabrias beigelegt werden."

O des unschuldigen, friedlichen, mit dem Mantel der christlichen Liebe alle Mängel bedeckenden, nur aus Gefälligkeit widersprechenden Mannes! Wie unleidlich, wie zänkisch, wie mir selbst ungleich muß ich gegen ihn nicht erscheinen! — Wenigstens legt er es darauf an, daß ich so erscheinen soll.

Seinen bis jetzt so freundschaftlich versparten Vorwurf, den Borgheſischen Fechter betreffend, haben wir schon vorgehabt. [1] Wenn es wahr ist, daß auch Er, und Er noch früher als der Götting'sche Gelehrte, meine Verwechselung dieses Fechters mit einer andern Statue bemerkt hat, so mache er

[1] Vrs. 86.

ſein Wort nunmehr gut. Er zeige, wie und worin dieſe Verwechſelung geſchehen; es liegt ſeiner Ehre daran, dieſes zu zeigen. Denn zeigt er es nicht, kann er es nicht zeigen: ſo war er auch hier nicht bloß der kahle Nachbeter, ſondern der plagiariſche Nachbeter, der bei allem ſeinen Nachbeten immer noch ſelbſt geleſen, ſelbſt gedacht haben will. Er merke aber wohl, es iſt von der Verwechſelung, nicht von der Deutung der Statue die Rede!

Von den beſondern Rechtfertigungen ſeines Tadels, führe ich nichts an. Er hat getadelt, und ich habe mich verantwortet: er beſteht auf ſeinem Tadel, und ich ſchweige. Mich ſelbſt wiederholen, iſt mir noch eckelhafter, als es dem Leſer ſeyn würde; neue Erläuterungen aber, ſehe ich nicht hinzu zu ſetzen. Das letzte Wort will ich ihm gern laſſen. Nur die Einbildung kann ich ihm nicht laſſen, jemanden in der Welt überredet zu haben, daß ich ihn um ſein Urtheil über meinen Laokoon gebeten.

Und das hätte ich nicht gethan? Gewiß nicht. Aber er beruft ſich ja auf eine Zuſchrift von mir? Sie ſollen bald hören, was es damit für eine Bewandtniß hat.

Denn nun war der erſte Theil dieſer Briefe erſchienen; und kaum war er erſchienen, ſo war er auch ſchon in dem ſiebenten Stücke der deutſchen Bibliothek des Herrn Klotz — wie ſoll ich es nennen? wie würden Sie es nennen, was Sie da von Seite 465 bis 78 geleſen haben, oder geſchwind noch leſen müſſen?

Zweiundfunfzigſter Brief.

Herr Klotz ſah, daß ich es nicht bei der Schutzwehr wolle bewenden laſſen; er ſah, daß ich ihm den Krieg in ſein eigenes Land ſpiele: und das war ihm zu arg! Nach dieſem

Hochverrathe war weiter an keine Schonung zu denken, und er brach mit ſeiner ganzen Artillerie von Vorausſetzungen, Verdrehungen, Verleumdungen und Vergiftungen wider mich auf. Hatte ich es doch gedacht!

Indeß, meinen Sie, müſſe es damit wohl ſeine Richtigkeit haben, daß ich den Herrn Klotz um ſein Urtheil über meinen Laokoon erſucht. Denn er erzähle ja die ganze Geſchichte, wie er auf die Prüfung deſſelben gekommen, und dieſe fange er mit einem Briefe an, den ich aus Berlin, unterm 9. Juni 1766, an ihn geſchrieben.

Schlimm genug, daß er ſie damit anfängt. Ich habe alſo wohl zuerſt an ihn geſchrieben? Nicht Er iſt es, ſondern ich bin es alſo wohl, der die Correſpondenz zwiſchen uns eröffnet hat? Oder hat er es im Ernſt vergeſſen, daß mein Brief vom 9. Juni nichts als eine Antwort auf ſeine Zuſchrift vom 9. Mai war? Hat er es im Ernſt vergeſſen, daß er mich in dieſer ſeiner frühern, ſeiner erſten Zuſchrift, um Erlaubniß bat, mir ſeine Zweifel über den Laokoon in den Actis litter. mittheilen zu dürfen?

Wenn das iſt, ſo bin ich genöthigt, ihm ſein Gedächtniß aufzufriſchen; und er kann es nicht übel deuten, daß ich in der Art, es zu thun, ſeinem Beiſpiele folge. Wenn ihm erlaubt war, eine Stelle aus meinem Briefe drucken zu laſſen, ſo kann mir nicht anders als vergönnt ſeyn, eben das mit ſeinem ganzen Briefe zu thun. Hier iſt er, von Wort zu Wort!

„Ich erinnere mich, mein wertheſter Herr, Sie in meinem zarteſten Alter bei meinem Vater in Biſchofswerde geſehen zu haben, wohin Sie ein gewiſſer Herr Lindner, wo ich nicht irre, begleitet hatte. Sie können nicht glauben, wie ſehr ich mich freue, ſo oft ich meinen Freunden ſagen kann, daß ich

Sie von Perſon zu kennen das Glück habe. Warum ich es für ein Glück halte, würde ich Ihnen erzählen, wenn ich glaubte, daß man Ihre Freundſchaft durch eine Sprache verdienen könnte, welche Ihnen verdächtig ſcheinen möchte, da ſie ſo oft von der Verſtellung gebraucht worden. Aber erzeigen Sie mir immer die Wohlthat und glauben Sie mir auf mein Wort, daß ich es allezeit für meine Pflicht gehalten, einer Ihrer aufrichtigſten Verehrer zu ſeyn, und daß vielleicht wenige Sie ſo zärtlich, ſo ohne alle Nebenabſichten geliebt haben, als ich."

„Wie viel Vergnügen macht mir nicht Ihr Laokoon! Ich bin Ihnen es ſchuldig, daß ich einmal an einem Orte, wo Barbarei und Unwiſſenheit herrſcht und wo ich nur verdrießliche Geſchäfte habe, auf einige Tage aufgeheitert worden. Ein Mann von Ihrer Denkungsart nimmt mein Geſtändniß nicht übel, daß ich nicht überall mit Ihren Meinungen zufrieden bin. Ja ich bin ſo frei zu glauben, daß Sie mir erlauben, wenn ich meinen Zweifeln weiter nachgedacht habe ſolche in den Actis litter. Ihnen mitzutheilen. Ich thue es um noch mehr von Ihnen zu lernen. Denn wie viel habe ich nicht ſchon in Ihrem Buche geleſen, das ich zuvor nicht wußte!"

„Ich habe mir vorgenommen, eine neue Ausgabe der Epp. Homeric. zu machen. Es ſind mir verſchiedene geſchnittene Steine und andere Monumente vorgekommen, woraus ein ziemlicher Zuwachs von Anmerkungen entſtanden. Das Gedicht des Sadolets über den Laokoon hatte ich aus Joh. Matthæi Toscani Carmin. Poetar. illust. Italorum (Lutetiæ 1577), wo es im 2. Thle. S. 132 ſteht, mir gleichfalls angemerkt. Nun ſehe ich, daß Sie mir zuvorgekommen ſind."

„Vielleicht iſt dem Lieblinge der Griechiſchen Muſe es nicht unangenehm, wenn ich noch hinzuſetze, daß die noch nicht bekannte Anthologie des Strato nun völlig in meinen Händen

ley. Ich habe einen Theil dieser kleinen Gedichte meinem Commentar über den Tyrtäus eingewebt, welchen Richter jetzt mit einer vielleicht übertriebenen Pracht druckt. Ein großer Theil aber ist zu frei, als daß er wenigstens von mir bekannt gemacht werden könne. — Doch ich trage Bedenken, weiter mit Ihnen zu reden, bis ich die Versicherung habe, daß Sie mir erlauben, Ihr Freund zu seyn. Unterdessen bin ich doch allezeit

Ihr

Halle, den 9. Mai 1766. gehorsamster Diener
Klotz.

Diesen Brief erhielt ich, als mir ein Brief von dem Manne aus dem Monde gerade nicht mehr und nicht weniger erwartet gewesen wäre. Aber beantwortet mußte er doch werden. Und wie? Der Ton war angegeben, in welchen er die ungesittetste Kalte gewesen wäre, nicht einstimmen zu wollen. Hr. Klotz erinnert sich, mich in seinem zartesten Alter in dem Hause seines Vaters gesehen zu haben; ich werde mich dessen auch erinnern müssen. Hr. Klotz versichert mich, allezeit einer der aufrichtigsten Verehrer von mir gewesen zu seyn: von mir als Schriftsteller, versteht sich, und Hr. Klotz war auch Schriftsteller. Hr. Klotz bekennt, vieles aus meinem Buche gelernt zu haben, was er vorher nicht wußte; das will sagen, wenn man vieles nicht weiß, kann man aus dem ersten dem besten Buche, oder richtiger zu reden, aus dem ersten dem schlechtesten, vieles lernen, und also auch dieses Compliment kann ich ihm in aller Demuth zurückgeben. Endlich; Hr. Klotz ist nicht überall meiner Meinung; er hat Zweifel über mein Buch; er will diesen Zweifeln weiter nachdenken; er glaubt, daß ich ihm sodann erlauben werde, mir sie öffentlich mitheilen zu dürfen: erlauben! und wenn ich es ihm nun nicht

erlauben wollte? Was für Ungereimtheiten man nicht alles aus lieber Höflichkeit zu schreiben pflegt! Also nicht bloß erlauben muß ich ihm das: ich muß ihm wenigstens versichern, mich darauf zu freuen.

Allein diese Versicherung — ich frage Sie, mein Freund; ich frage einen jeden, der Lust hätte, mir darauf zu antworten — ist diese Versicherung, daß mir das Urtheil, die Anmerkungen, die Zweifel, die mir Herr Klotz zuerst anbietet, willkommen seyn werden, ist diese Versicherung eine eigentliche von mir herstammende Bitte, um dieses Urtheil, um diese Anmerkungen und Zweifel? Kann man sagen, daß ich ihn um das ersucht habe, was ich von ihm anzunehmen mich nicht weigern durfte? Gleichwohl sagt es Hr. Klotz; gleichwohl darf er sich unterstehen, es mit meinen eigenen Worten beweisen zu wollen.

Meine eigene Worte sollen diese gewesen seyn: „Ich verspreche meinem Laokoon wenige Leser, und ich weiß, daß er noch wenigere gültige Richter haben kann. Wenn ich Bedenken trug, den einen davon in Ihnen zu bestechen, so geschah es gewiß weniger aus Stolz, als aus Lehrbegierde. Ich habe Ihnen zuerst widersprochen; und ich würde sagen, es sey bloß in der Absicht geschehen, mir Ihre Widersprüche ohne allen Rückhalt zu versichern, wenn ich glaubte, daß ein rechtschaffener Mann erst gereizt werden müßte, wenn er nach Ueberzeugung sprechen sollte. Der häßliche Thersites soll unter uns eben so wenig Unheil stiften, als ihm vor Troja zu stiften gelang. Schreibt man denn nur darum, um immer Recht zu haben? Ich meine mich um die Wahrheit eben so verdient gemacht zu haben, wenn ich sie verfehle, mein Fehler aber die Ursache ist, daß sie ein anderer entdeckt, als wenn ich sie selbst entdecke. Mit diesen Gesinnungen kann ich mich auf Ihr

ausführliches Urtheil in den Actis litter. nicht anders als freuen."

Ich erkenne in dieſen Worten meine Denkungsart; es mögen alſo gar wohl meine eigenen Worte geweſen ſeyn. Aber was daraus für Hr. Klotzen? Es waren, wie Sie geſehen, erwiedernde Worte, nicht auffodernde Worte. Ja ſo wenig auffodernd, daß ſie ihn vielmehr hätten ſtutzig machen müſſen. Ich laſſe ihm merken, daß ich über meinen Laokoon nur ſehr wenige Richter für gültige Richter erkennen dürfte, und wenn ich ihn jetzt einen Augenblick für dieſen annehme, ſo geſchieht es nur, weil er ſich ſo zuverſichtlich für jenen aufwirft. Er will Richter ſeyn; und daraus ſchließe ich, daß er ſich aus der kleinen Zahl der gültigen zu ſeyn fühlen müſſe. Konnte ich ihn damals ſchon beſſer kennen, als er ſich kannte? —

Aber ein Wort von dieſer ſo ſtolz klingenden Aeußerung ſelbſt! Sie klingt es bloß; ſie iſt es gar nicht. Nicht darum meinte ich, könne mein Laokoon nur ſehr wenige gültige Richter haben, weil ganz außerordentliche Kenntniſſe, ein ganz beſonderer Scharfſinn dazu erfodert würden: wahrlich nicht darum. Ich müßte ein großer Geck ſeyn, wenn ich das gemeint hätte. Der Männer, die unendlich mehr Kenntniſſe von dahin einſchlagenden Dingen beſitzen, als ich; der Männer, die unendlich mehr Scharfſinn haben, als ich, — giebt es überall die Menge. Aber deren, die beides, Kenntniſſe und Scharfſinn, auch nur in einem leidlichen Grade in ſich vereinigen, giebt es ſo viele ſchon nicht. Unter dieſen wenigern giebt es noch wenigere, welche dieſen Scharfſinn, den ſie haben, auf dergleichen Kenntniſſe, die ihnen auch nicht fehlen, anwenden zu können oder zu dürfen glauben. Die mehrſten von ihnen halten Scharfſinn auf ſolche Kenntniſſe angewandt für eine unfruchtbare Spitzfindigkeit, die ſelbſt dem Vergnügen,

das sie aus diesen Kenntnissen ziehen, nachtheilig werden müsse. Nur hier und da wagt es einer dann und wann, dieses sein Vergnügen auf das Spiel zu setzen, um in der Beschauung und Musterung und Läuterung desselben Vergnügen zu finden. Und so wie diese höchst seltenen Grübler nur meine Leser seyn werden, so können nur die geübtesten derselben meine Richter seyn. Aber Tausend gegen Eines, daß sich unter diesen kein Dichter, kein Maler finden wird. Es hat daher nie meine Absicht seyn können, unmittelbar für den Dichter, oder für den Maler zu schreiben. Ich schreibe über sie, nicht für sie. Sie können mich, ich aber nicht sie entbehren. Um mich in einem Gleichnisse auszudrücken: ich wickle das Gespinnste der Seidenwürmer ab, nicht um die Seidenwürmer spinnen zu lehren, sondern aus der Seide für mich und meines gleichen Beutel zu machen; Beutel, um das Gleichniß fortzusetzen, in welchen ich die kleine Münze einzelner Empfindungen so lange sammle, bis ich sie in gute wichtige Goldstücke allgemeiner Anmerkungen umsetzen, und diese zu dem Capitale selbstgedachter Wahrheiten schlagen kann. —

Dreiundfunfzigster Brief.

Das also ist erwiesen, daß ich den Hrn. Klotz um sein Urtheil nicht gebeten habe. Ich habe es bloß nicht verbeten.

Ich war nie begierig darnach gewesen, ehe mich seine Zuschrift begierig darnach machte. Aber ich erinnerte mich, daß ich ihn zu dem öffentlichen Widerspruche, zu welchem er sich aufwarf, wohl könne gereizt haben. Gereizt! denn ich hatte ihm selbst gelegentlich widersprochen. Doch mußte ich ihn auch nicht glauben lassen, daß ich ihn für gereizt hielte, oder mußte

es ihm nur durch die Versicherung, daß ich ihn nicht dafür hielt, merken lassen. Kurz, ich sehe noch nicht, wie ich ihm damals hätte anders antworten können, als ich ihm geantwortet habe.

Aber hören Sie weiter. — Nach Verlauf von fünf Monaten erschien das Stück von den Actis litt.,[1] in welchem Hr. Klotz Wort hielt; und er hatte die Güte, es mir mit einem zweiten Schreiben selbst zuzuschicken. Ich theile auch dieses ganz mit; denn da Hr. Klotz es einmal für gut befunden, unser Publicum in einen Privatbrief gucken zu lassen, so mag diesem Publicum nun lieber gar nichts verhalten bleiben, was unter uns vorgefallen. Es lautet so:

„Nachdem ich einen ganzen Sommer auf Ihre Ankunft in Halle, mein wertheſter Herr, gewartet, und mit dieſer Hoffnung mir alles das Unangenehme, welches mein Profeſſoramt bei sich führt, versüßt hatte, bringt mir mein Freund, Hr. Hausen, die Nachricht, daß Sie in Berlin sind. Es bleibt mir also nichts übrig, als, um mir das Vergnügen, Sie zu umarmen, zu verschaffen, selbst nach Berlin zu reisen, und ich hoffe gewiß, daß ich auf Ostern meinem Verlangen werde ein Genüge leisten können. Unter die Vortheile, die ich mir von dem Warschauer Antrage versprach, rechnete ich immer auch den, daß ich Sie einige Wochen genießen würde."

„Sie haben mir die Erlaubniß gegeben, das nieder zu schreiben, was ich bei dem Lesen Ihres vortrefflichen Laokoons gedacht. Wenn Sie einige Augenblicke beigelegter Schrift gönnen wollen, so werden Sie sehen, daß ich mich derselben bedient habe. Ein Mann von gegründetem Ruhme und edlem Bewußtseyn seiner Verdienste erlaubt dem andern gern seine schwachen Bemühungen, ihm nachzuahmen, zeigen zu dürfen,

[1] Voluminis III. Pars III.

und wenn er auch gleich einsieht, daß er ihn nicht erreicht, so verzeiht er ihm doch den Mangel an Kräften, und liebt ihn wegen seines guten Willens. Dieser Gedanke verspricht mir eine freundschaftliche Aufnahme meiner Einfälle von Ihnen."

„Es war mir genug, daß Herr Hausen mir sagte, daß einige Berlinische Gelehrte sich über meinen Auszug aus der allgemeinen Welthistorie gewundert hätten, um die ganze Arbeit wieder aufzugeben. Die Umstände, in welchen ich mich befand, da sie mir angetragen wurde, nöthigten mich eine Sache zu unternehmen, bei der ich bloß den Fleiß eines Taglöhners anzuwenden brauchte. Allein, schon der Wink eines einsichtsvollen Kunstrichters zwingt mich zu erröthen, und lieber alles einzubüßen, als Vertrauen und Gunst der Männer, gegen deren Urtheil ich nicht gleichgültig seyn kann."

„Ich hoffe nun bald durch Bücher und andern Vorrath mich in den Stand zu setzen, ein Buch von der alten Steinschneiderkunst zu verfertigen, wozu ich den Plan seit einigen Jahren gemacht, und an dessen Ausführung mich die allhier herrschende Barbarei und der Mangel an Hülfsmitteln gehindert.

„Mit einer Hochachtung und Ergebenheit, in deren Aufrichtigkeit ich niemanden in der Welt nachgeben werde, habe ich die Ehre zu seyn Ihr

Halle, den 11. Oct. 1766. gehorsamster Diener Klotz.

Was sagen Sie zu diesem Briefe, mein Freund? Ist es nicht ein feiner, artiger, süßer, liebkosender Brief; voller Freundschaft, voller Vertraulichkeit, voller Demuth, voller Hochachtung? O gewiß! — Und die Schrift erst, die dabei lag! Das nenne ich eine Recension! Das ist ein Mann, der zu loben versteht! O, wie schwoll mir mein Herz! Nun wußte

ich doch, wer ich war! Ich war elegantissimi ingenii vir; ich war verus Gratiarum alumnus; mir hatten die Musen dudum principem inter Germaniæ ornamenta locum zuerkannt; ich war es, der nicht anders als cognitis optimis fere omnium populorum libris, artium natura perspecta, conjunctaque antiquarum litterarum scientia cum recentiorum auctorum lectione, die Feder ergriffen. Nun war mir mein Buch erst lieb! Denn es war dem Herrn Klotz ein aureolus libellus, und er rief einem jeden, der es in die Hand nehmen wolle, mit den Worten des Plato zu, vorher den Grazien zu opfern!

Was werde ich auf diesen Brief und auf diese Recension dem allerliebsten Verfasser nicht alles geantwortet haben! Mit welcher entzückenden Dankbarkeit werde ich ihm ein ewiges Schutz- und Trutzbündniß gelobt haben! Nicht wahr? —

Ich ersuche den Herrn Klotz, meine Antwort auf dieses sein zweites Schreiben, auf diese seine Recension, drucken zu lassen. Sie wird mich freilich jetzt beschämen, wenn sie so ausgefallen ist, wie ich glauben muß, daß er sie erwartet hat. Aber er schone mich nur nicht; ich muß gedemüthigt seyn: und was könnte mich mehr demüthigen, als mit ihm das Mulus mulum gespielt zu haben?

Vierundfunfzigster Brief.

Die Wahrheit, mein Freund, ist, daß ich dem Herrn Klotz auf sein zweites Schreiben, auf seine Recension — ganz und gar nicht geantwortet habe; daß ich ihm noch heute darauf antworten soll. Ich hatte an seinem zweiten Briefe genug: meine Antwort würde nur vielleicht einen dritten nach sich gezogen haben; und was wäre es, ob ich erst bei dem dritten oder bei dem vierten abgebrochen hätte? Abbrechen hätte ich

doch einmal müſſen: und ich denke, je früher eine ſolche Unhöflichkeit erfolgt, deſto kleiner iſt ſie.

Auf den erſten Brief konnte ich dem Herrn Klotz verbindlich, aber doch noch mit Beſtande der Wahrheit antworten. Ich nahm den Mann vorläufig ſo an, als ich ihn zu finden wünſchte; und wer hat es je für Beleidigung der Aufrichtigkeit gehalten, die Anrede eines Unbekannten mit guter Freund zu erwiedern, weil ſich endlich findet, daß dieſer Unbekannte weder gut, noch Freund iſt? — Mit dem zweiten Briefe hingegen war es anders. Ihm verbindlich darauf zu antworten, hätte ich ſchlechterdings gegen meine Ueberzeugung ſprechen müſſen, und nach meiner Ueberzeugung mit ihm zu reden, das hätte ihm leicht empfindlicher fallen mögen, als ich von dem bloßen Stillſchweigen befürchten durfte, von welchem er ſich noch immer eine Urſache denken konnte, wie ſie ſeiner Eitelkeit am wenigſten auffiel.

Und zwar hatte dieſe Alternative, gegen Herrn Klotzen entweder den Schmeichler zu ſpielen, oder ihm unangenehme Dinge zu ſagen, einen doppelten Grund. Seine Lobſprüche waren mir äußerſt eckel, weil ſie äußerſt übertrieben waren, und ſeine Einwürfe fand ich höchſt nüchtern, ſo ein gelehrtes Maul er auch dabei immer zog.

Ueber jenes hätte ich ihm ſagen müſſen: „Mein wertheſter Herr, ein anderes iſt, einem Weihrauch ſtreuen, und ein anderes, einem, mit Wernicken zu reden, das Rauchfaß um den Kopf ſchmeißen. Ich will glauben, daß Sie das erſte thun wollen, aber das andere haben Sie gethan. Ich will glauben, daß es Ihre bloße Ungeſchicklichkeit in Schwenkung des Rauchfaſſes iſt, aber ich habe dem ungeachtet die Beulen, und fühle ſie. Daß ich ein ziemlich gutes Büchelchen geſchrieben, kitzelt mich freilich, ſelbſt von Ihnen zu vernehmen.

Es kitzelt mich freilich, mich von Ihnen unter die Zierden Deutschlands gezählt zu sehen, denn wer will nicht seinem Vaterlande wenigstens gern keine Schande machen? Aber nun genug mit dem Kitzeln, denn sehen Sie, ich muß mich schon mehr krümmen, als ich lachen kann. Oder denken Sie, daß meine Haut Elephantenleder ist? Das müssen Sie wohl denken, denn Sie machen es immer ärger, und Sie werden mich todt kitzeln. Sie ertheilen mir unter den Zierden Deutschlands nicht allein eine Stelle, Sie ertheilen mir eine von den ersten, wo nicht gar die erste. Ja, nicht Sie bloß ertheilen sie mir; Sie lassen sie mir von den Musen ertheilen, und lassen sie mir von den Musen damals schon längst ertheilt haben. Cui dudum principem inter Germaniæ ornamenta locum Musæ tribuerunt! Mein wertheſter, wertheſter Herr, mir wird bange um Sie. Wenn Sie im Ernſte ſo denken, ſo haben Sie das Pulver wohl nicht erfunden. Sagen Sie es aber nur, ohne ſelbſt ein Wort davon zu glauben, bloß um mich zum Beſten zu haben: ſo ſind Sie ein ſchlimmer Mann. Doch Sie mögen leicht weder ſo ſchlimm, noch ſo einfältig ſeyn, Sie preiſen die Felſenkluft wohl nur des Widerhalls wegen. Sie ſchneiden den Biſſen nicht für meine, ſondern für Ihre Kehle; was mir Würgen verurſacht, geht bei Ihnen glatt herunter. Wenn das iſt, mein wertheſter Herr: ſo bedaure ich Sie, daß Sie an den unrechten gekommen. Den Ball, den ich nicht fangen mag, mag ich auch nicht zurückwerfen. Sie ſind zuverläſſig gelehrter, als ich; aber Sie darum unter die Zierden Deutſchlands einzuſchreiben, Sie hinzuſtellen, wo Sie mich hinſtellen wollen, das kann ich nicht, und wenn es mir das Leben koſtete! Haben es die Muſen bereits gethan: ſo weiß ich nichts davon, und ohne ſichern Grund möchte ich den Muſen ſo was nicht gern nachſagen. Wollen es die Muſen noch thun, das

soll mich freuen; aber lassen Sie uns fleißig seyn, und warten. Die Ehre ist am Ziele, und von dem Ziele läuft man nicht aus." —

Ueber den zweiten Punct hätte ich dem Herr Klotz sagen müssen: „Mein wertheſter Herr, ich finde, daß Sie ein sehr beleſener Mann sind, oder sich wenigſtens trefflich darauf verſtehen, wie man es zu seyn scheinen kann. Sie mögen auch wohl hübſche Collectaneen haben. Ich habe dergleichen nicht; ich mag auch nicht ein Blatt mehr geleſen zu haben scheinen, als ich wirklich geleſen habe; ich finde manchmal sogar, daß ich für meinen geſunden Verſtand schon viel zu viel geleſen habe. Mein halbes Leben ist vergangen, um zu lernen, was andere gedacht haben. Nun wäre es bald Zeit, selbſt zu denken; oder, wenn es damit zu spät seyn ſollte, wenigſtens das, wovon ich gelernt habe, daß es andere gedacht, mir so zu ordnen, mir so zu berichtigen und aufzuhellen, daß es zur Noth für meine eigene Gedanken gelten kann. Es scheint nicht, daß Sie schon da halten, wo ich halte; es scheint nicht, daß ſie das Bedürfniß, in Ihrem Kopfe aufzuräumen, schon so dringend fühlen, als ich es fühle; Sie ſammeln noch, und ich werfe schon wieder weg. Ich erkenne es mit Dank, daß Sie so geſchäftig und dienſtfertig um mich seyn wollen; aber bemerken Sie doch nur, mein wertheſter Herr, daß Sie mir faſt lauter Dinge in die Hand geben, die ich dort schon in den Winkel geſtellt habe. Vieles geben Sie mir auch für etwas ganz anders in die Hand, als es iſt. Ueberhaupt aber verkennen Sie meine Abſicht; Sie halten ſich bei den beiläufigen Erläuterungen auf, und über die Hauptſache fahren Sie dahin. Ich möchte Sie wohl um mich haben, um Sie als ein lebendiges Regiſter zu nutzen; an Seitenzahlen würden Sie mich nicht Mangel leiden laſſen, nur für die Gedanken

müßte ich selbst sorgen. Wohl zu behalten, daß ich Ihnen auch noch die Seitenzahlen nachzuberichtigen, nicht versäumte! Denn oft sagt das Register etwas ganz anders, als das Buch. Ich versprach mir an Ihnen einen Mann, der mit mir denken würde; und ich finde einen, der für mich nachschlagen, und in den Kupferbüchern für mich bildern will. Wenn Ihnen ein Gefallen damit geschieht, so sollen Sie mit jeder Ihrer Erinnerungen völlig Recht haben; was mein Buch beweisen und erläutern soll, beweist und erläutert es darum nicht ein Haar weniger." —

So, und nur so, hätte ich dem Herrn Klotz antworten können, ohne meiner Freimüthigkeit Gewalt zu thun. Aber wenn ich mich fragte: wozu diese Gewalt? so fragte ich mich auch zugleich: wozu diese Freimüthigkeit? Was wird sie nutzen, als daß du dir, aus einem ungewissen Freunde, einen gewissen Feind machst? Wähle das Mittel, erspare deiner Freimüthigkeit die Gewalt, indem du dir die Freimüthigkeit selbst ersparst; schweig! — Und ich schwieg.

Fünfundfunfzigster Brief.

Ich schwieg in das zweite Jahr; und ich würde sicherlich noch schweigen —

„Wenn Herr Nicolai mit seiner Allgemeinen Bibliothek nicht wäre."

So sagt Hr. Klotz! „Damals," sagt er,[1] „als ich noch in keine Deutsche Bibliothek gedacht, (als meine deutsche Bibliothek noch nicht Schuld war, daß Herr Nicolai von seiner allgemeinen Bibliothek weniger Exemplare auf der Messe verkaufte,)[2] stand ich bei Herr Nicolai und seinen Freunden

[1] S. 468.

[2] Hällische Zeitung 1768, St. 81.

noch in Gnaden. Aber sobald ich mich an die Spitze der über den kritischen Despotismus Unzufriedenen stellte, so sah man mich auch mit andern Augen an; dann schrieb der jüngere Herr Candidat Lessing in Berlin wider mich Zeitungsartikel, wovon der eine so ehrenrührig war, daß er auf Befehl eines großen Ministers unterdrückt wurde; dann ergriff Hr. Magister Lessing die Feder; dann ward ich selbst in der Allgemeinen Bibliothek gemißhandelt." —

Dieser Magister Lessing soll ich seyn, und dieser Candidat Lessing soll mein Bruder seyn, und wir beide sollen bloß und allein wider den Herrn Magister Klotz die Feder ergriffen haben, um die Nahrung des Herrn Buchhändler Nicolai aufrecht zu erhalten!

Ich kann mich rühmen, daß ich schon manche tüchtige Lüge von mir und wider mich zu lesen, das Vergnügen gehabt habe; aber so eine grobe, aus der Luft gegriffene, hämtückische ist mir doch lange nicht vorgekommen, als diese Klotzische! Mein Bruder mag sich selbst rechtfertigen, wenn er es der Mühe werth hält. Ob er Zeitungsartikel wider Hr. Klotzen gemacht hat, das weiß ich nicht; daß er ehrenrührige gemacht haben sollte, das glaub ich nicht; und gewiß ist es, daß ein solcher ehrenrühriger Artikel von ihm, auf Befehl eines großen Ministers nicht kann seyn unterdrückt worden, weil in Berlin kein Minister, sondern nur ein Geheimderath die Zeitungen censirt. Ein Geheimderath kann ja wohl einem andern Geheimdenrathe, auch einen bloß empfindlichen Artikel haben ersparen wollen, und ein empfindlicher Artikel ist noch lange kein ehrenrühriger. Ich möchte Herr Klotzen wohl fragen, ob er diesen ehrenrührigen Artikel selbst gelesen? und ob er es ganz gewiß weiß, daß mein Bruder, und niemand anders, ihn geschrieben? Hat er ihn

nicht selbst gelesen, weiß er dieses nicht ganz gewiß. so denke er doch einen Augenblick nach, welche Grausamkeit es ist, einen jungen unbekannten Menschen auf Gerathewohl der Welt damit zuerst bekannt zu machen, daß man ihm nachsagt, er sey fähig, ehrenrührige Dinge zu schreiben? Eine solche Beschuldigung ist ehrenrührig; und wenn sie Herr Klotz nicht unwidersprechlich erweisen kann: so ist Er der ehrenrührige Schreiber, zu dem er hier meinen Bruder machen will.

Doch wie gesagt, ich will nur meine Thüre rein halten; und was braucht es dazu mehr, als eine Erklärung, die ich vielleicht schon längst hätte thun sollen?

Diese nämlich: Herr Nicolai ist mein Freund; aber mit seiner Allgemeinen Bibliothek habe ich nichts zu schaffen. Sie ist bereits bis auf die Hälfte des neunten Bandes angewachsen, und noch soll ich die Feder für sie ansetzen. Da ist nicht eine einzige Recension, nicht eine einzige kleine Nachricht, welche sich von mir herschriebe! Da ist kein einziges Urtheil, auf welches ich, mir wissentlich, den geringsten Einfluß gehabt hätte!

In dem fünften Bande waren gewisse Psalmen und Threnodieen, die ich noch lesen soll, anders angezeigt worden, als es sich der Verfasser und dessen Freunde versehen hatten. Sogleich erschien ein langes Sendschreiben an mich,[1] in welchem ich auf die bitterste und verächtlichste Weise darüber zur Rede gestellt ward. Ich möchte nun, hieß es, jene hündische, eselhafte Kritik selbst gemacht haben, oder nicht: so sey es doch immer gut, mir den Kopf dafür zu waschen! Denn es sey doch einmal weltkundig, daß ich einer der vornehmsten Mitarbeiter an der allgemeinen Bibliothek sey; es geschehe doch unter meinem Namen, daß ein so entsetzlicher Mensch einem der größten Dichter unserer Zeit ein so

[1] In Leipzig bei Hilschern, 1768.

himmelschreiendes Unrecht zufüge; ich müsse also einem solchen Unwesen steuern, oder wenigstens, wenn mir an der Hochachtung der Welt noch das geringste gelegen sey, öffentlich meinen Abscheu dagegen bezeigen und erklären, daß ich ihm nicht zu steuern vermöge.

Wie man gewisse Dinge gerade deßwegen nicht thut, weil gewisse Leute behaupten, daß man sie thun müsse: so bezeigte und erklärte ich von allem, was der Sendschreiber meinte, daß ich nothwendig bezeigen und erklären müsse, schlechterdings nichts. Dieser Elende, dacht ich, der fähig ist, einen bei sich niederfallenden Stein in der Wuth aufzugreifen, und ihn dem ersten, den er in die Augen faßt, an den Kopf zu werfen, — dieser Elende mag von dir glauben was er will! Wer wird es ihm nachglauben?

Aber hierin betrog ich mich. Denn ich habe nachher nur allzuoft die nämliche Sprache wider mich führen hören. Selbst in diesem Augenblicke lege ich ein Zeitungsblatt des Herrn Riedels aus der Hand, in welchem er von dem letzten Stücke der Allgemeinen Bibliothek anmerkt, „daß in zwei Recensionen die Parteilichkeit gar zu sichtbar sey; in der von den Reliquien und in der, welche die Nachricht von Künstlern und Kunstsachen betrifft.“ „Der bittere Tadel des Herrn von Heineke, setzt er hinzu, und das Lob, welches ihm neulich Herr Lessing ertheilte, machen einen Gegensatz aus, bei welchem wir nicht wissen, was wir denken sollen.“ Nicht wissen, was wir denken sollen! Und warum denn nicht? Unstreitig, weil Herr Riedel das simpelste und natürlichste nicht denken will! Oder wäre es das simpelste und natürlichste etwa nicht, auch schon aus diesem einzigen Exempel zu schließen, wie wenig ich mit der Allgemeinen Bibliothek colludire? Was geht es mich

an, wie die Allgemeine Bibliothek urtheilt? Warum muß ich ihr Urtheil nothwendig zu meinem machen? Warum sie mein Urtheil zu ihrem? Das Einverständniß, das Herr Riedel zwischen ihr und mir voraussetzt, worauf gründet es sich? Was für Beweise kann er davon geben?

Doch Er und sein theuerster Freund, Herr Klotz, haben es sich nun einmal vorgenommen, der Welt eine Berlinische Literaturschule aufzuheften, und mich zu einem von den Stiftern derselben zu machen. Diese Schule soll in den Journalen, welche Herr Nicolai seit zwölf Jahren besorgt, leiden und leben und den unerträglichsten Despotismus üben. Der Mißvergnügten über diesen Despotismus sollen in Deutschland unzählige seyn, und Herr Klotz will sich endlich an die Spitze derselben gestellt haben.

Viel Glück zu diesen Erscheinungen und zu allen daraus folgenden Ritterthaten! Aber möchte ein freundlicher Genius die Augen dieser Helden wenigstens nur in Absicht auf mich erleuchten. Ich bin wahrlich nur eine Mühle und kein Riese. Da stehe ich auf meinem Platze ganz außer dem Dorfe auf einem Sandhügel allein, und komme zu niemanden, und helfe niemanden, und lasse mir von niemanden helfen. Wenn ich meinen Steinen etwas aufzuschütten habe, so mahle ich es ab, es mag seyn mit welchem Winde es will. Alle zweiunddreißig Winde sind meine Freunde. Von der ganzen weiten Atmosphäre verlange ich nicht einen Fingerbreit mehr, als gerade meine Flügel zu ihrem Umlaufe brauchen. Nur diesen Umlauf lasse man ihnen frei. Mücken können dazwischen hin schwärmen, aber muthwillige Buben müssen nicht alle Augenblicke sich darunter durchjagen wollen; noch weniger muß sie eine Hand hemmen wollen, die nicht stärker ist, als der Wind, der mich umtreibt. Wen meine Flügel mit in die Luft

ſchleudern, der hat es ſich ſelbſt zuzuſchreiben, auch kann ich ihn nicht ſanfter niederſetzen, als er fällt. —

Seit dem Jahre 61 habe ich für die Journale des Herrn Nicolai gerade einen kleinen Octavbogen geliefert, welcher die Anpreiſung eines Werkes enthält, über deſſen Güte wir alle einig ſind. Dennoch darf Herr Klotz mich zum geſchworenen Vorfechter des Herrn Nicolai machen. Dennoch darf —

Doch genug hiervon. Schon wird meine eigene Rechtfertigung mir ſelbſt zum Ekel.

Sechsundfunfzigſter Brief.

Aber wenn es nicht Hr. Nicolai war, wer war es denn, der mich gegen Hr. Klotzen aufbrachte? — Denn aufgebracht ſoll ich doch nun einmal ſeyn.

Ich weiß nicht, was ich bin, oder zu ſeyn ſcheinen mag. So viel weiß ich, daß ich das, was ich bin, mit ſehr kaltem Blute bin. Es iſt nicht Hitze, nicht Uebereilung, die mich auf den Ton geſtimmt, in welchem man mich mit Herr Klotzen hört. Es iſt der ruhigſte Vorbedacht, die langſamſte Ueberlegung, mit der ich jedes Wort gegen ihn niederſchreibe. Wo man ein ſpöttiſches, bitteres, hartes findet, da glaube man nur ja nicht, daß es mir entfahren ſey. Ich hatte nach meiner beſten Einſicht geurtheilt, daß ihm dieſes ſpöttiſche, bittere, harte Wort gehöre, und daß ich es ihm auf keine Weiſe erſparen könne, ohne an der Sache, die ich gegen ihn vertheidige, zum Verräther zu werden.

Was war Hr. Klotz? Was wollte er auf einmal ſeyn? Was iſt er?

Herr Klotz war, bis in das Jahr 66, ein Mann, der Ein lateiniſches Büchelchen über das andere drucken laſſen.

Die erſten und meiſten dieſer Büchelchen ſollten Satyren ſeyn, und waren ihm zu Pasquillen gerathen. Das Verdienſt der beſten war zuſammengeſtoppelte Gelehrſamkeit, Alltagswitz und Schulblümchen. Bei ſolchen Talenten konnte er ſeinen Beruf zum Journaliſten von Profeſſion nicht lange verkennen. Er ward es, doch auch nur erſt auf Latein. Man lernte aus ſeinen Actis litterariis, daß er manch gutes Buch zu Geſicht bekomme; aber daß er über ein gutes Buch ſelbſt etwas Gutes zu ſagen wiſſe, davon ſollen uns dieſe Acta noch den erſten Beweis geben. Wovon ſie uns die häufigſten Beweiſe gaben, war der unglückliche Hang des Verfaſſers, in ſeine Urtheile die diffamirendſten Perſönlichkeiten einzuflechten. Wenn z. E. ein Gelehrter, der, nach Herr Klotzens eigenem Geſtändniſſe, ſich in ſeinen erſten Schriften mit Ruhm gezeigt hatte, in ſeinen letztern allmählig ſinkt, oder einen Wiſch mit unterlaufen läßt, in welchem man ihn gänzlich verkennt: was thut da Herr Klotz? Iſt es ihm genug, den Verfall dieſes Mannes anzumerken? die Nachläſſigkeiten deſſelben ins Licht zu ſtellen? über die anſcheinende Unwiſſenheit zu ſpotten? Iſt es ihm genug, auf die Zerſtreuungen von weitem anzuſpielen, aus welchen jene Nachläſſigkeiten vielleicht entſpringen? Zwar wäre auch dieſer Schritt ſchon viel zu vermeſſen, ſchon viel zu weit über die Gränze der Critik. Und doch wie unſchuldig wäre er gegen den, den ſich Herr Klotz erlauben dürfen. Leſen Sie, wie er dem D. Conradi mitgeſpielt, und erſtaunen Sie![1] Aber erſtaunen Sie, nicht ſowohl über die Frechheit, als darüber, daß ihm eine ſolche Frechheit ungenoſſen ausgegangen. Um ſeinen Leſern begreiflich zu machen, wie die neueſten Schriften dieſes Gelehrten ſo ſchlecht ausfallen können; um zu verhüten, — o des wahren Frelons, der ſich

[1] Act. Litt. Vol. II. P. IV. p. 468.

einbildet, alle Menſchen müßten, wie er,[1] lieber an ihrer Rechtſchaffenheit als an ihrer Gelehrſamkeit zweifeln laſſen! — um zu verhüten, daß man nicht nach dieſen neueſten Schriften die Wiſſenſchaft ihres Verfaſſers ſchätze, ut Conradi doctrinam ab eorum forte judicio vindicet, qui eum non nisi ex postremis scriptis noverunt, — o des kritiſchen Biedermannes! — erzählt er uns: „D. Conradi habe ſich ſeit einiger Zeit auf den Weinhandel und aufs Saufen gelegt, habe ſeine Creditores, man verſteht nicht recht, ob betrogen? oder mit anderer Schaden bereichert? bis er endlich, um bei Ehren zu bleiben und ſich des Hungers zu erwehren, von Leipzig nach Marburg entweichen müſſen.“[2] — Abſcheulicher Recenſent, wer verlangt das zu wiſſen? Sag' uns, ob das Buch ſchlecht oder gut iſt, und von dem übrigen ſchweig! Auch wenn alles wahr iſt, ſchweig, denn die Gerechtigkeit hat

[1] Der ſich ruhig Fripon nennen läßt, aber ſobald er ſich mauvais auteur nennen hört, erbittert ausruft: Arrêtez, s'il vous plait; on peut attaquer mes mœurs; mais pour ma réputation d'auteur, je ne le souffrirai jamais.

[2] Hier iſt die ganze Stelle: Est haud raro doctissimorum ingeniorum hæc fortuna, ut, dum genio suo nimis indulgent, rebus a libris plane alienis facile distrahantur. Talem quoque expertus est juris civilis apprime peritus Conradus, qui, dum Lipsiæ jurisprudentiam docuit, editis initio libris egregiis, eruditi ICti nomen sibi paraverat, at postea cum ad bibendi studium et vinarium commercium, quod non sine aliorum invidia, et insigni creditorum commodo exercebat, se convertisset, acceptam jam laudem adeo deseruit, ut aut nihil plane scriberet, aut, quando suo nomine aliquid edere debebat, vel amici cujusdam, his in litteris minime versati, opera uteretur, vel ipse, quicquid in mentem venisset, in chartam conjiceret. Quod quidem non malevolo animo, aut calumniæ causa scribimus, sed ut Conradi doctrinam ab eorum forte judicio vindicemus, qui eum non nisi ex postremis scriptis noverunt. Tandem, quo fami famæque consuleret, Lipsia abiit in patriam suam, Marburgum, etc.

dir es nicht aufgetragen, ſolche Brandmale auf die Stirne des Unglücklichen zu drücken! — Zwar hat Herr Klotz dieſem Schandurthel die Buchſtaben F. S. A. unterſetzen laſſen, ohne Zweifel, um uns damit zu ſagen, daß er es nicht ſelbſt abgefaßt habe. Aber ſelbſt, oder nicht ſelbſt: es iſt darum nicht weniger ſein Werk. Denn der allgemeine Titel: Acta litteraria scripsit Klotzius, macht es dazu; und der Wirth, der in ſeiner Kneipſchenke wiſſentlich morden läßt, iſt nicht ein Haar beſſer, als der Mörder.

Dieſes und unzähliger ähnlicher Frevel ungeachtet, deren ein einziger hinreichend ſeyn müßte, auch den beſten Criticus der öffentlichen Verachtung ſo auszuſetzen, daß er ſich in ſeinem Leben nicht wieder unterſtünde, ſeine Stimme hören zu laſſen, gelang es Hr. Klotzen, ſich einen Anhang zu erſchimpfen, und einen noch größeren ſich zu erloben. Beſonders hatte er einen Schwarm junger aufſchießender Scribler ſich zinsbar zu machen gewußt, die ihn gegen alle vier Theile der Welt als den größten, außerordentlichſten Mann ausposaunten, und ihn in eine ſolche Wolke von Weihrauch verhüllten, daß es kein Wunder war, wenn er endlich Augen und Kopf durch den narkotiſchen Dampf verlor. In dieſer Betäubung wurde ihm das Reich der lateiniſchen Sprache zu enge, und er beſchloß, ſeine Eroberungen auch über das Reich der Deutſchen zu verbreiten. Die erſten Streifereien dahin wagte er in ein paar Werklein, die, höchſt arm an Gedanken und Sachen, mit deutſchen Worten, aber wahrlich nicht deutſch geſchrieben waren. Dennoch wurden auch dieſe bis in den Himmel erhoben; ihr Verfaſſer hieß in utroque Cæsar; und der gute Mann vergaß es in vollem Ernſte, daß alle dieſe Zujauchzungen nichts, als der vervielfältigte Wiederhall ſeiner eigenen Bewunderung waren.

Auch das hätte mögen hingehen! Unverdiente Lobſprüche

kann man jedem gönnen, und wer sich deren selbst ertheilt, ist damit bestraft genug, daß er sie schwerlich von andern erwarten dürfen. Nur wenn ein so precario, so dolose berühmt gewordener Mann sich mit dem stillen Besitze seiner erschlichenen Ehre nicht begnügen will; wenn der Irrwisch, den man zum Meteor aufsteigen lassen, nunmehr auch lieber sengen und brennen möchte, wenigstens überall um sich her giftige Dämpfe verbreitet: wer kann sich des Unwillens enthalten? und welcher Gelehrte, dessen Umstände es erlauben, ist nicht verbunden, seinen Unwillen öffentlich zu bezeigen?

Von einem Manne, der nur eben versucht hatte, über einen Kohl, den er zum siebenundsiebzigsten male aufwärmte, eine deutsche Brühe zu gießen, ward Hr. Klotz urplötzlich zum allgemeinen Kunstrichter der schönen Wissenschaften — und der deutschen schönen Wissenschaften! Unter dem Vorwande, daß er und seine Freunde mit verschiedenen Urtheilen, die bisher von Werken des Genies gefällt worden, nicht zufrieden wären, langte er nicht bloß seine Läuterungen deßfalls bei dem Publicum ein, sondern errichtete selbst ein Tribunal, und welch ein Tribunal!

Er das Haupt! Er namentlich! und nicht ohne seinen bürgerlichen Titel! — Wer ist der Hr. Klotz, der sich aufwirft über einen Klopstock, und Moses und Rammler und Gerstenberg Gericht zu halten? — Es ist Hr. Klotz, der Geheimderath. — Sehr wohl; damit muß sich die Schildwache in einer preußischen Vestung begnügen, aber auch der Leser? Wenn der Leser fragt: wer ist der Hr. Klotz? so will er wissen, was dieser Hr. Klotz geschrieben hat, und worauf sich sein Recht gründet, über solche Männer laut urtheilen zu dürfen. Nicht diese Männer nehmen ihn wegen dieses Rechts in Anspruch, sondern das Publicum. Die Nachsicht, die das

Publicum hierin gegen einen ungenannten kritiſchen Schriftſteller hat, kann es gegen ihn nicht haben. Der ungenannte Kunſtrichter will nichts als eine Stimme aus dem Publicum ſeyn, und ſo lange er ungenannt bleibt, läßt ihn das Publicum dafür gelten. Aber der Kunſtrichter, der ſich nennt, will nicht eine Stimme des Publicum ſeyn, ſondern will das Publicum ſtimmen. Seine Urtheile ſollen nicht bloß durch ſich ſo viel Glück machen, als ſie machen können; ſie ſollen es zugleich mit durch ſeinen Namen machen; denn wozu ſonſt dieſer Name? Daher aber auch von unſerer Seite das Verlangen, dieſen Namen bewährt zu wiſſen! daher die Frage, ob es verdienter Name, ob es verdienter Name in dieſem Bezirke iſt! Jeder andere Name iſt noch mehr Betrug, als Beſtechung. Und wenn Hr. Klotz Staatsminiſter wäre, und wenn er der größte lateiniſche Styliſt, der erſte Philolog von Europa wäre, was geht uns das hier an? Hier wollen wir ſeine Verdienſte um die deutſchen ſchönen Wiſſenſchaften kennen, und welche ſind die? Was hat unſere Sprache von ihm erhalten, worauf ſie gegen andere Sprachen ſtolz ſeyn könnte? Stolz? was ſie ſich nur nicht ſchämen dürfte, aufzuweiſen!

So ſteht es mit dem Haupte; wie mit den Gliedern?— Ich frage nicht, wer die Freunde des Hrn. Klotz ſind. Sie wollen unbekannt ſeyn; und ich denke, ſie werden es bleiben. Weder ihren Namen, noch ihren Stand verlange ich zu wiſſen. Es mögen ſich mehr Geheimderäthe unter ihnen finden, oder nicht; ſie mögen Profeſſoren oder Studenten, Candidaten oder Paſtoren ſeyn; ſie mögen auf dem Dorfe, oder in der Stadt wohnen; ſie mögen von ihrer Schreiberei leben oder nicht; alles das iſt eines wie das andere. Nicht aus dem, was ſie ſind, laßt uns beurtheilen, was ſie ſchreiben, ſondern aus dem was ſie ſchreiben, laßt uns urtheilen, was ſie ſeyn ſollten.

Wahrlich, keiner von ihnen ſollte Profeſſor ſeyn, wenigſtens nicht Profeſſor in den ſchönen Wiſſenſchaften. Alle ſollten ſie noch Studenten, und fleißige, beſcheidene Studenten ſeyn. Denn welcher von ihnen verräth im geringſten mehr Kenntniſſe, gründlichere Einſichten, als jeder angehende Student haben ſollte? Was iſt in ihrer ganzen Bibliothek, das nur ein Mann hätte ſchreiben können; nur ein Mann, der ſich in ſeinem Fache fühlte? Welches iſt die Gattung des Vortrags oder der Dichtung, ſie ſey ſo klein als ſie wolle, worüber einer von dieſen Großſprechern nur eine einzige neue und gute Anmerkung gemacht hätte? Schale, platte Wäſcher ſind ſie alle; keiner hat auch nicht einmal ſeinen eigenen Ton; alle ſchreiben ſie ein Deutſch, das nicht kraftloſer, diſſoluter ſeyn kann. Sie mögen ſich zum Theil darauf verſtehen, einer Ueberſetzung aus alten Sprachen an den Puls zu fühlen, oder einer aus den neuern Sprachen das Waſſer zu beſehen; das müßte aber alles ſeyn, womit ſie ſich, zu ihrer Uebung, abgeben könnten. Nicht einmal über Schriftſteller, von dem Maaße ihrer eigenen Talente, ſollten ſie urtheilen wollen, denn es iſt ein eckler Anblick, wenn man eine Spinne die andere freſſen ſieht, und meiſtens ergiebt es ſich zu deutlich, daß ſie das getadelte Werk noch lange ſo gut nicht ſelbſt hervorgebracht haben würden. Aber wenn ſie vollends an die wenigen Verfaſſer ſich wagen, denen es Deutſchland allein zu danken hat, daß ſeine Litteratur gegen die Litteratur anderer Völker in Anſchlag kömmt, ſo iſt das eine Vermeſſenheit, von der ich nicht weiß, ob ſie lächerlicher oder ärgerlicher iſt. Was ſollen dieſe von ihnen lernen? Soll Klopſtock von ihnen etwa lernen, in ſeine Elegien mehr Fiction zu bringen? und Rammler, in ſeine Oden weniger? So hirnlos dergleichen Urtheile ſind, ſo viel Schaden ſtiften ſie gleichwohl in einem Publicum, das ſich zum

größten Theile noch erſt bildet. Der ſchwächere Leſer kann ſich nicht entwehren, eine geringſchätzige Idee mit dem Namen ſolcher Männer zu verbinden, denen ſolche Stümper ſolche Armſeligkeiten unausgepfiffen vordociren dürfen.

Endlich, das ſtinkende Fett, womit dieſe Herren ihre kritiſchen Waſſerſuppen zurichten! Auf jedem von ihnen ruht der Geiſt ihres verſchwärzenden Herausgebers ſiebenfältig; und wenn jemals die Unart elender Kunſtrichter, zur Mißbilligung und Verſpottung des Schriftſtellers die Züge von dem Menſchen, von dem Gliede der bürgerlichen Geſellſchaft zu entlehnen, einen Namen haben ſoll, ſo muß ſie Klotzianiſmus heißen.

Siebenundfunfzigſter Brief.

Jeder Tadel, jeder Spott, den der Kunſtrichter mit dem kritiſirten Buche in der Hand gut machen kann, iſt dem Kunſtrichter erlaubt. Auch kann ihm niemand vorſchreiben, wie ſanft oder wie hart, wie lieblich oder wie bitter, er die Ausdrücke eines ſolchen Tadels oder Spottes wählen ſoll. Er muß wiſſen, welche Wirkung er damit hervorbringen will, und es iſt nothwendig, daß er ſeine Worte nach dieſer Wirkung abwägt.

Aber ſobald der Kunſtrichter verräth, daß er von ſeinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften deſſelben ſagen können; ſobald er ſich aus dieſer nähern Kenntniß des geringſten nachtheiligen Zuges wider ihn bedient: ſogleich wird ſein Tadel perſönliche Beleidigung. Er hört auf, Kunſtrichter zu ſeyn, und wird — das verächtlichſte, was ein vernünftiges Geſchöpf werden kann — Klätſcher, Anſchwärzer, Pasquillant.

Dieſe Beſtimmung unerlaubter Perſönlichkeiten, und eines erlaubten Tadels, iſt unſtreitig die wahre, und nach ihr verlange ich, auf das ſtrengſte gerichtet zu ſeyn!

Herr Klotz klagt mich an, meine antiquarischen Briefe mehr gegen Ihn, als gegen sein Buch gerichtet zu haben, welches „aus den persönlichen Beleidigungen, den Zudringlichkeiten, dem Styl, der oft mehr als blos satyrisch sey, kurz aus dem Tone erhelle, welcher uns, wider unsern Willen, an den Verfasser des Vademecum für Herr Langen zu denken zwinge.“ [1]

Persönliche Beleidigungen! Hr. Klotz klagt über persönliche Beleidigungen! Hr. Klotz! Quis tulerit Gracchos etc. Und doch, wo sind sie, die er von mir erhalten haben will? Er zeige mir eine, und ich will kommen, und sie ihm fußfällig abbitten! Durch welches Wort habe ich mich merken lassen, daß ich ihn weiter als aus seinen Büchern kenne? Welcher Tadel, welcher Spott ist mir entfahren, der sich auf mehr gründet, als auf Beweise seiner Unwissenheit und Uebereilung, wie sie in seinen Schriften da liegen? Ich habe ihn ein oder zweimal Geheimderath genannt, und auch das würde ich nicht gethan haben, wenn er nicht selbst mit diesem Titel unter den Schriftstellern aufgetreten wäre. Was weiß ich sonst von seiner Person? Was verlange ich von ihr zu wissen?

Zudringlichkeiten! — Ich habe mir nur Eine vorzuwerfen; die im Laokoon. Das nicht uneingeschränkte Lob, welches ich Hrn. Klotzen da ertheilte, mußte mir ihn freilich auf den Hals ziehen. Aber nachher sind alle Zudringlichkeiten von seiner Seite. Was ich dagegen gethan, sind nichts als Abwehrungen; auf jetzt, und wo möglich, auf künftig.

Der Styl, der oft mehr, als blos satyrisch ist! — Es thut mir leid, wenn mein Styl irgendwo bloß satyrisch ist. Meinem Vorsatze nach, soll er allezeit mehr als satyrisch seyn. Und was soll er mehr seyn, als satyrisch? Treffend.

[1] Deutsche Bibl. siebentes Stück, S. 465.

Der Ton, welcher an das Vademecum für Herr Langen zu denken zwingt. — Nun denn? Aber zu wessen Beschämung wird diese erzwungene Erinnerung gereichen? Zu meiner? Was kann ich dafür, daß sein Buch eben so kindische Schnitzer hat, als der Langische Horaz?

Kurz; von allen diesen Vorwürfen bleibt nichts, als höchstens der Skrupel, ob es nicht besser gewesen wäre, etwas säuberlicher mit dem Hrn. Klotz zu verfahren? Die Höflichkeit sey doch eine so artige Sache. —

Gewiß! denn sie ist eine so kleine!

Aber so artig, wie man will: die Höflichkeit ist keine Pflicht, und nicht höflich seyn, ist noch lange nicht grob seyn. Hingegen zum Besten der Mehrern freimüthig seyn, ist Pflicht; sogar es mit Gefahr seyn, darüber für ungesittet und bösartig gehalten zu werden, ist Pflicht.

Wenn ich Kunstrichter wäre, wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können: so würde meine Tonleiter diese seyn. Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler, und so bitter als möglich gegen den Cabalenmacher.

Der Kunstrichter, der gegen alle nur einen Ton hat, hätte besser gar keinen. Und besonders der, der gegen alle nur höflich ist, ist im Grunde gegen die er höflich seyn könnte, grob.

Ueberhaupt verstehen sich auf das Raffinement der Höflichkeit die höflichsten Herren am wenigsten. Einer von ihnen sagte zu mir: „aber Hr. Klotz ist doch immer so höflich gegen Sie gewesen. Sogar seine Recension der antiquarischen Briefe ist noch so höflich!“

G. E. Leſſing's

geſammelte Werke.

Neue rechtmäßige Ausgabe.

Sechster Band.

Leipzig.
Verlag von G. J. Göſchen.
1841.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Inhalt.

Seite

Laokoon oder über die Gränzen der Malerei und Poeſie. Erſter Theil. 1766 1

Zerſtreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmſten Epigrammatiſten. 1771 213

Laokoon

oder

über die Gränzen der Malerei und Poesie.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Puncte der alten Kunstgeschichte.

Erster Theil.

1766.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Πλουτ. ποτ. Αθ. κατα Π. ἡ κατα Σ. ἰνδ.

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Waage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlorenen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen seyn, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sey, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem

ſie den Ausſpruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künſte einſchränkten, vergaßen ſie nicht einzuſchärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieſer Wirkung, ſie dennoch, ſowohl in den Gegenſtänden als in der Art ihrer Nachahmung, (Υλῃ και τροπος μιμησεως) verſchieden wären.

Völlig aber, als ob ſich gar keine ſolche Verſchiedenheit fände, haben viele der neueſten Kunſtrichter aus jener Uebereinſtimmung der Malerei und Poeſie die crudeſten Dinge von der Welt geſchloſſen. Bald zwingen ſie die Poeſie in die engern Schranken der Malerei; bald laſſen ſie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poeſie füllen. Alles, was der einen Recht iſt, ſoll auch der andern vergönnt ſeyn; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, ſoll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieſer Idee, ſprechen ſie in dem zuverſichtlichſten Tone die ſeichteſten Urtheile, wenn ſie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die ſie dem einen oder dem andern, nachdem ſie entweder mehr Geſchmack an der Dichtkunſt oder an der Malerei haben, zur Laſt legen.

Ja dieſe Afterkritik hat zum Theil die Virtuoſen ſelbſt verführt. Sie hat in der Poeſie die Schilderungsſucht, und in der Malerei die Allegoriſterei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wiſſen, was ſie malen könne und ſolle, und dieſe zu einem ſtummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße ſie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne ſich von ihrer Beſtimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Dieſem falſchen Geſchmacke, und jenen ungegründeten

Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectaneen zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten seyn werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam ausgesetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie, auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst, setzt Herr Winkelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des „Meeres, sagt er,[1] allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag „auch noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den „Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und „gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, „und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen „des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das „Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich „eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; „dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner „Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er „erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem „Laokoon singt; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: „es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, „wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers „und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der „Figur mit gleicher Stärke ausgetheilt und gleichsam ab„gewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles „Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir „wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu „können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die

[1] Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

„Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke „des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor „einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in „einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weis„heit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren „derselben mehr als gemeine Seelen ein, u. s. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu seyn, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu seyn.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne

des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,[1] daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich deßfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἀ, ἀ, φεῦ, ἀτταταῖ, ὤ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπαῖ, παπαῖ, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauren lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen seyn.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut;[2] nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der rheume Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[3]

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn

[1] Brumoy Theat. des Grecs T. II. p. 89.

[2] Iliad. E v. 343. *Η δε μεγα ἰαχουσα* —

[3] Iliad. E v. 859.

es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt, wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Urältern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Urältern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths.[1] Ragnarokr gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen so lange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft

[1] Th. Bartholinus de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

in ihm verzehrte, wenigſtens ſchwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geſchrei, die Griechen hingegen in entſchloſſener Stille zur Schlacht führt, ſo merken die Ausleger ſehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, dieſe als geſittete Völker ſchildern wollen. Mich wundert, daß ſie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteriſtiſche Entgegenſetzung nicht bemerkt haben.[1] Die feindlichen Heere haben einen Waffenſtillſtand getroffen; ſie ſind mit Verbrennung ihrer Todten beſchäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht; δακρυα θερμα χεοντες. Aber Priamus verbietet ſeinen Trojanern zu weinen; οὐδ' εἰα κλαιειν Πριαμος μεγας. Er verbietet ihnen zu weinen, ſagt die Dacier, weil er beſorgt, ſie möchten ſich zu ſehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieſes beſorgen? Warum ertheilt nicht auch Agamemnon ſeinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſeyn könne, indem der ungeſittete Trojaner, um es zu ſeyn, alle Menſchlichkeit vorher erſticken müſſe. Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν, läßt er an einem andern Ort[2] den verſtändigen Sohn des weiſen Neſtors ſagen.

Es iſt merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerſpielen, die aus dem Alterthume auf uns gekommen ſind, ſich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinſte Theil des Unglücks iſt, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der ſterbende Herkules. Und auch dieſen läßt Sophokles klagen, winſeln, weinen und ſchreien.

[1] Iliad. H v. 421.

[2] Odyss. Δ. 195.

Dank sey unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne seyn würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter [1] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht seyn, warum dem ungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrückt.

[1] Chateaubrun.

II.

Es sey Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Gränzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen „will", sagt ein alter Epigrammatist [1] über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sey so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. „Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein „Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern „in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches „Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit

[1] Antiochus. (Antholog. libr. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 696.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

leidigen Geſchicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenſtände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauſon, ihren Pyreicus ſollten gehabt haben. Sie hatten ſie; aber ſie ließen ihnen ſtrenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauſon, der ſich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, deſſen niedriger Geſchmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menſchlichen Bildung am liebſten ausdrückte,[1] lebte in der verächtlichſten Armuth.[2] Und Pyreicus, der Barbierſtuben, ſchmutzige Werkſtätte, Eſel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländiſchen Künſtlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur ſo viel Reiz hätten und ſo ſelten zu erblicken wären, bekam den Zunamen

[1] Jungen Leuten, beſtehlt unter Ariſtoteles, muß man keine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, ſo viel wie möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. libr. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieſer Stelle anſtatt Pauſon, Pauſanias geleſen wiſſen, weil von dieſem bekannt ſey, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe (de Umbra poetica, comment. I. p. XIII.). Als ob man es erſt von einem philoſophiſchen Geſetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wolluſt zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunſt (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um ſeine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger (z. E. Kühn, über den Aelian Var. Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterſchied, den Ariſtoteles daſelbſt zwiſchen dem Polignotus, Dionyſius und Pauſon angiebt, darin ſetzen, daß Polignotus Götter und Helden, Dionyſius Menſchen und Pauſon Thiere gemalt habe. Sie malten alleſammt menſchliche Figuren, und daß Pauſon einmal ein Pferd malte, beweiſt noch nicht, daß er ein Thiermaler geweſen, wofür ihn Hr. Boden hält. Ihren Rang beſtimmten die Grade des Schönen, die ſie ihren menſchlichen Figuren gaben, und Dionyſius konnte nur deswegen nichts als Menſchen malen, und dieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu ſklaviſch folgte, und ſich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen geweſen wäre.

[2] Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

des Rhyparographen,[1] des Kothmalers; obgleich der wollüſtige Reiche ſeine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch dieſen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit ſelbſt hielt es ihrer Aufmerkſamkeit nicht für unwürdig, den Künſtler mit Gewalt in ſeiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Geſetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, iſt bekannt. Es war kein Geſetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und ſelbſt vom Junius,[2] gehalten wird. Es verdammte die griechiſchen Gbezzi; den unwürdigen Kunſtgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichern Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiſte des Schönen war auch das Geſetz der Hellanodiken gefloſſen. Jeder Olympiſche Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikoniſche geſetzt.[3] Der mittelmäßigen Portraits ſollten unter den Kunſtwerken nicht zu viel werden. Denn obſchon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, ſo muß doch die Aehnlichkeit darüber herrſchen; es iſt das Ideal eines gewiſſen Menſchen, nicht das Ideal eines Menſchen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künſte bürgerlichen Geſetzen unterworfen geweſen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unſtreitig müſſen ſich die Geſetze über die Wiſſenſchaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wiſſenſchaften iſt Wahrheit. Wahrheit iſt der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in

[1] Plinius lib. XXX. sect. 37. Edit. Hard.

[2] De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

[3] Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

Befriedigung dieſes weſentlichen Bedürfniſſes den geringſten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künſte hingegen iſt Vergnügen, und das Vergnügen iſt entbehrlich. Alſo darf es allerdings von dem Geſetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maaße er jede Art deſſelben verſtatten will.

Die bildenden Künſte insbeſondere, außer dem unfehlbaren Einfluſſe, den ſie auf den Charakter der Nation haben, ſind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufſicht des Geſetzes heiſcht. Erzeugten ſchöne Menſchen ſchöne Bildſäulen, ſo wirkten dieſe hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte ſchönen Bildſäulen ſchöne Menſchen mit zu verdanken. Bei uns ſcheint ſich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus dieſem Geſichtspunkte glaube ich in gewiſſen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas wahres zu erblicken. Den Müttern des Ariſtomenes, des Ariſtodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Auguſtus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerſchaft allen, als ob ſie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit;[1] und die ſchönen Bildſäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren ſelten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des

[1] Man irrt ſich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer mediciniſchen Gottheit hält. Juſtinus Martyr (Apolog. II. pag. 88. Edit. Sylburg.) ſagt ausdrücklich: παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringſte Beziehung auf die Geſundheit haben.

Thieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey.

Und dieses festgesetzt, folgt nothwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet seyn müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben. [1]

[1] Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken, man übersehe die noch jetzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde, und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bilderſprache, als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen. (Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII.

Zorn ſetzten ſie auf Ernſt herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz ſchleuderte; bei dem Künſtler nur der ernſte.

p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48.) als daß er ſie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem ſie ganz gewiß nicht ſind. Er ſagt in ſeinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.). „Obſchon „die Furien in den Werken der alten Künſtler etwas ſehr ſeltenes ſind, ſo „findet ſich doch eine Geſchichte, in der ſie durchgängig von ihnen angebracht „werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in deſſen Vorſtellung auf „Basreliefs ſie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen „Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer „zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache ſo weit nicht „gegangen ſeyn, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeſchürt. In einem von „dieſen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis) ſieht man zwei „Weiber, die mit der Althäa am Altare ſtehen, und allem Anſehen nach „Furien ſeyn ſollen. Denn wer ſonſt als Furien, hätte einer ſolchen Handlung „beiwohnen wollen? Daß ſie für dieſen Charakter nicht ſchrecklich genug ſind, „liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigſte aber auf dieſem „Werke iſt die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher ſich offen„bar der Kopf einer Furie zeigt. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, „ſo oft ſie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich „jetzt zu richten, alle Urſache hatte ꝛc.“ — Durch ſolche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer ſonſt, fragt Spence, als Furien, hätte einer ſolchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid ſagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

Protulit hunc (stipitem) genitrix, tædasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen tædas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Perſonen in den Händen, und die eine hat eben ein ſolches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben ſo wenig. Es iſt ein Geſicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel ſoll es der Kopf des Meleagers ſelbſt ſeyn (Metamorph. l. c. v. 515.).

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et cæcis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo dieſe Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer eben ſo verkleinernd als entſtellend geweſen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umſtehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Geſicht des Vaters aber, welches den allerhöchſten hätte zeigen ſollen, verhüllte, iſt bekannt, und es ſind viel artige Dinge darüber geſagt worden. Er hatte ſich, ſagt dieſer,[1] in den traurigen Phyſiognomien ſo erſchöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, ſagt jener,[2] daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck ſey. Ich für mein Theil ſehe hier weder die Unvermögenheit des Künſtlers, noch die

Der Künſtler brauchte ihn gleichſam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geſchichte, welcher den ſterbenden Meleager gleich daneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiqu. expl. T. I. p. 162.) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori ſelbſt (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentſchieden, ob es Parzen oder Furien ſind. Ein Oder, welches genugſam zeigt, daß ſie weder das eine noch das andere ſind. Auch Montfaucons übrige Auslegung ſollte genauer ſeyn. Die Weibsperſon, welche neben dem Bette ſich auf den Ellenbogen ſtützt, hätte er Caſſandra und nicht Atalanta nennen ſollen. Atalanta iſt die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehrt, in einer traurigen Stellung ſitzt. Der Künſtler hat ſie mit vielem Verſtande von der Familie abgewendet, weil ſie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, das ſie ſelbſt unſchuldiger Weiſe veranlaßt hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

[1] Plinius lib. XXXV. sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

[2] Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

Unvermögenheit der Kunſt. Mit dem Grade des Affects verſtärken ſich auch die ihm entſprechenden Züge des Geſichts; der höchſte Grad hat die allerentſchiedenſten Züge, und nichts iſt der Kunſt leichter, als dieſe auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Gränzen, welche die Grazien ſeiner Kunſt ſetzen. Er wußte, daß ſich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich ſind. So weit ſich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, ſo weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm ſeine Compoſition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, dieſe Verhüllung iſt ein Opfer, das der Künſtler der Schönheit brachte. Sie iſt ein Beiſpiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunſt treiben, ſondern wie man ihn dem erſten Geſetze der Kunſt, dem Geſetze der Schönheit, unterwerfen ſoll.

Und dieſes nun auf den Laokoon angewendet, ſo iſt die Urſache klar, die ich ſuche. Der Meiſter arbeitete auf die höchſte Schönheit, unter den angenommenen Umſtänden des körperlichen Schmerzes. Dieſer, in aller ſeiner entſtellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn alſo herabſetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, ſondern weil es das Geſicht auf eine eckelhafte Weiſe verſtellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man laſſe ihn ſchreien, und ſehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil ſie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun iſt es eine häßliche, eine abſcheuliche Bildung geworden, von der man gern ſein Geſicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unluſt erregt, ohne daß die

Schönheit des leidenden Gegenſtandes dieſe Unluſt in das ſüße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes, — bei Seite geſetzt, wie gewaltſam und eckel auch die übrigen Theile des Geſichts dadurch verzerrt und verſchoben werden, — iſt in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigſte Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geſchmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgeriſſenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab. [1] Muß ein Gott ſchreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes ſeine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes ſollte geſchrieen haben. [2] Weit ſchlechtere Meiſter aus den Zeiten der ſchon verfallenen Kunſt laſſen auch nicht einmal die wildeſten Barbaren, wenn ſie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangſt ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen. [3]

Es iſt gewiß, daß dieſe Herabſetzung des äußerſten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunſtwerken ſichtbar geweſen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meiſters war nicht der Sophokleiſche, der

[1] Antiquit. expl. T. I. p. 50.

[2] Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit ſo an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der ſchreier Ajax müßte eine häßliche Figur geweſen ſeyn, und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beſchreibungen dieſes Gemäldes ſeiner gedenken, ſo werde ich ihn um ſo viel eher für einen Zuſatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus ſeinem Kopfe bereichern wollen.

[3] Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

ſo gräßlich ſchrie, daß die Lokriſchen Felſen, und die Euböiſchen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finſter, als wild. [1] Der Philoktet des Pythagoras Leontinus ſchien dem Betrachter ſeinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringſte gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wiſſe, daß dieſer Meiſter eine Bildſäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbeſſerung nicht erwartet haben ſollte, ſo offenbar verfälſcht oder verſtümmelt iſt ſie. [2]

III.

Aber, wie ſchon gedacht, die Kunſt hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Gränzen erhalten. Ihre Nachahmung, ſagt man, erſtrecke ſich auf die ganze ſichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil iſt. Wahrheit und Ausdruck ſey ihr erſtes Geſetz; und wie die Natur ſelbſt die

[1] Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

[2] Kundem, nämlich den Myro, lieſt man bei dem Plinius, (libr. XXXIV. sect. 19.) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympia ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Perſon geſprochen, die wegen eines ſchmerzhaften Geſchwürs überall bekannt iſt? Cujus hulceris u. ſ. w. Und dieſes cujus ſollte auf das bloße claudicantem und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines ſolchen Geſchwürs bekannter zu ſeyn als Philoktet. Ich leſe alſo anſtatt claudicantem, Philoctetem oder hatte wenigſtens dafür, daß das letztere durch das erſtere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zuſammen Philoctetem claudicantem leſen müſſe. Sophokles läßt ihn χωλον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν, und es mußte ein Hinken verurſachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen seyn, warum dem ungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maaß halten, und ihn nie aus dem höchsten Puncte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspuncte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunct dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über

den ſinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, ſich unter ihm mit ſchwächern Bildern zu beſchäftigen, über die ſie die ſichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Gränze ſcheuet. Wenn Laokoon alſo ſeufzet, ſo kann ihn die Einbildungskraft ſchreien hören; wenn er aber ſchreit, ſo kann ſie von dieſer Vorſtellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer ſteigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich unintereſſantern Zuſtande zu erblicken. Sie hört ihn erſt ächzen, oder ſie ſieht ihn ſchon todt.

Ferner. Erhält dieſer einzige Augenblick durch die Kunſt eine unveränderliche Dauer, ſo muß er nichts ausdrücken, was ſich nicht anders als tranſitoriſch denken läßt. Alle Erſcheinungen, zu deren Weſen wir es nach unſern Begriffen rechnen, daß ſie plötzlich ausbrechen und plötzlich verſchwinden, daß ſie das, was ſie ſind, nur einen Augenblick ſeyn können; alle ſolche Erſcheinungen, ſie mögen angenehm oder ſchrecklich ſeyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck ſchwacher wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenſtande eckelt oder graut. La Mettrie, der ſich als einen zweiten Demokrit malen und ſtechen laſſen, lacht nur die erſtenmale, die man ihn ſieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philoſophen ein Geck, aus ſeinem Lachen wird ein Grinſen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerſtört das leidende Subjekt. Wenn alſo auch der geduldigſte ſtandhafteſte Mann ſchreit, ſo ſchreit er doch nicht unabläßlich. Und nur dieſes ſcheinbare unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunſt iſt es, was ſein Schreien zu weibiſchem Unvermögen, zu kindiſcher Unleidlichkeit machen würde. Dieſes wenigſtens mußte der Künſtler des Laokoons vermeiden, hätte ſchon das Schreien der Schönheit nicht geſchadet, wäre es auch

seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äußersten Affects am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punct, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört.

Der Dichter,[1] der ihn deßfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn „beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer „ein neuer Jason, immer eine neue Creusa da, die dich un„aufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Ge„mälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen.[2] Ajax erschien nicht wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax, nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maaß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind.

[1] Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

Ἀιει γαρ διψᾳς βρεφεων φονον. ἠ τις Ιησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ερρε και εν κηρῳ παιδοκτονε —

[2] Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

Schwerlich dürfte ſich alſo wohl irgend eine derſelben auf die Poeſie anwenden laſſen.

Ohne hier zu unterſuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu ſchildern, ſo iſt ſo viel unſtreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit ſeiner Nachahmung offen ſteht, dieſe ſichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringſten Mitteln ſeyn kann, durch die er uns für ſeine Perſonen zu intereſſiren weiß. Oft vernachläſſigt er dieſes Mittel gänzlich, verſichert, daß wenn ſein Held unſere Gewogenheit gewonnen, uns deſſen edlere Eigenſchaften entweder ſo beſchäftigen, daß wir an die körperliche Geſtalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns ſo beſtechen, daß wir ihm von ſelbſt wo nicht eine ſchöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigſten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Geſicht beſtimmt iſt, ſeine Rückſicht dennoch auf dieſen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon ſchreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig iſt, und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſeyn, was er will. Wer hier ein ſchönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter ſeinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthigt hiernächſt den Dichter ſein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Er nimmt jede ſeiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Urſprunge auf, und führt ſie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endſchaft. Jede dieſer Abänderungen, die dem Künſtler ein ganzes beſonderes Stück koſten würde, koſtet ihm einen einzigen Zug; und würde dieſer Zug für ſich betrachtet die

Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen seyn? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deßwegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn

wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervor zu bringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkührlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maaß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Gluth, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch seyn, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet seyn. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit

andern Uebeln, die gleichfalls für ſich betrachtet nicht beſonders rühren konnten, die aber durch dieſe Verbindung einen eben ſo melancholiſchen Anſtrich erhielten, als ſie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Dieſe Uebel waren völlige Beraubung der menſchlichen Geſellſchaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgeſetzt iſt.[1] Man

[1] Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieſer Verbindung betrachtet, ſo ſcheint ihn die hülfloſe Einſamkeit deſſelben ganz beſonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geſelligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie iſt die: v. 201–205.)

Ἴν' αὐτος ἦν προσουρος, οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Καπηγειτονα παρ' ᾧ ϛονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine Winsheim'ſche Ueberſetzung giebt dieſes ſo:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte Ueberſetzung des Th. Johnſon nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man ſollte glauben, er habe dieſe veränderten Worte aus der gebundenen Ueberſetzung des Thomas Naogeorgus entlehnt. Denn dieſer (ſein Werk iſt ſehr ſelten, und Fabricius ſelbſt hat es nur aus dem Oporinſchen Bücherverzeichniſſe gekannt) drückt ſich ſo aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum

denke ſich einen Menſchen in dieſen Umſtänden, man gebe ihm aber Geſundheit, und Kräfte, und Induſtrie, und es iſt ein

Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn dieſe Ueberſetzungen ihre Richtigkeit haben, ſo ſagt der Ebor das Stärkſte, was man nur immer zum Lobe der menſchlichen Geſellſchaft ſagen kann: Der Elende hat keinen Menſchen um ſich, er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen böſen Nachbar hätte! Thomſon würde ſodann dieſe Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüſte Inſel von Böſewichtern ausgeſetzten Meliſſander ſagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles
Where never human foot had marked the shore
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Geſellſchaft von Böſewichtern lieber geweſen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich ſo etwas geſagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiaſten, als mit meinen eigenen ſehen wollte, welcher die Worte des Dichters ſo umſchreibt: Οὐ μονον ὁπου καλον οὐκ ἐιχε τινα των εγχωριων γειτονα, ἀλλα οὐδε κακον, παρ' ὁυ ἀμοιβαιον λογον ξεναζων ἀκουσειε. Wie dieſer Auslegung die angeführten Ueberſetzer gefolgt ſind, ſo hat ſich auch eben ſowohl Brumoy, als unſer neuer deutſcher Ueberſetzer daran gehalten. Jener ſagt, sans société, même importune; und dieſer „jeder Geſellſchaft, auch der beſchwerlichſten beraubt.“ Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, ſind dieſe: Erſtlich iſt es offenbar, daß wenn κακογειτονα von τιν' εγχωρων getrennt werden, und ein beſonderes Glied ausmachen ſollte, die Partikel οὐδε vor κακογειτονα nothwendig wiederholt ſeyn müßte. Da ſie es aber nicht iſt, ſo iſt es eben ſo offenbar, daß κακογειτονα zu τινα gehört, und das Komma nach ἐγχωριων wegfallen muß. Dieſes Komma hat ſich aus der Ueberſetzung eingeſchlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechiſche Ausgaben (z. E. die Wittenbergiſche von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig

Robinſon Cruſoe, der auf unſer Mitleid wenig Anſpruch macht, ob uns gleich ſein Schickſal ſonſt gar nicht gleichgültig iſt. Denn wir ſind ſelten mit der menſchlichen Geſellſchaft ſo zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derſelben genießen, nicht ſehr reizend dünken ſollte, beſonders unter der Vorſtellung, welche jedes Individuum ſchmeichelt, daß es fremden Beiſtandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menſchen die ſchmerzlichſte unheilbarſte Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden laſſen, die ſein Uebel, ſo viel in ihren Kräften ſteht,

unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erſt, wie gehörig, nach κακογειτονα ſetzen. Zweitens, iſt das wohl ein böſer Nachbar, von dem wir uns ϛονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον wie es der Scholiaſt erklärt, versprechen können? Wechſelsweiſe mit uns ſeufzen, iſt die Eigenſchaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz alſo, man hat das Wort κακογειτονα unrecht verſtanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectiv κακος zuſammengeſetzt ſey, und es iſt aus dem Subſtantiv το κακον zuſammengeſetzt; man hat es durch einen böſen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Böſen erklären ſollen. So wie κακομαντις nicht einen böſen, das iſt, falſchen, unwahren Propheten, ſondern einen Propheten des Böſen, κακοτεχνος nicht einen böſen, ungeſchickten Künſtler, ſondern einen Künſtler im Böſen bedeuten. Unter einem Nachbar des Böſen, verſteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet iſt, oder aus Freundſchaft an unſern Unfällen Antheil nimmt, ſo daß die ganzen Worte οὐδ' ἐχων τιν' ἐγχωριον κακογειτονα bloß durch neque quemquam indigenarum malit socium habens zu überſetzen ſind. Der neue engliſche Ueberſetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung geweſen ſeyn, indem er den böſen Nachbar in κακογειτων auch nicht findet, ſondern es bloß durch fellow-mourner überſetzt:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care

erleichtern, gegen die er unverhohlen Klagen und Jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeden flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chateaubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen seyn. Nichts hingegen ist ernsthafter als

der Zorn ſchöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Beſorgung, der arme Philoktet werde ohne ſeinen Bogen auf der wüſten Inſel bleiben und elendiglich umkommen müſſen. Der Franzoſe weiß einen gewiſſern Weg zu unſern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne ſeine Prinzeſſin abziehen müſſen. Dieſes hießen denn auch die Pariſer Kunſtrichter über die Alten triumphiren, und einer ſchlug vor, das Chataubrunſche Stück la Difficulté vaincue zu benennen. [1]

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlaſſene Kranke iſt; wo er Hoffnung hat, nun bald die troſtloſe Einöde zu verlaſſen und wieder in ſein Reich zu gelangen; wo ſich alſo ſein ganzes Unglück auf die ſchmerzliche Wunde einſchränkt. Er wimmert, er ſchreit, er bekommt die gräßlichſten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anſtandes. Es iſt ein Engländer, welcher dieſen Einwurf macht; ein Mann alſo, bei welchem man nicht leicht eine falſche Delicateſſe angewohnen darf. Wie ſchon berührt, ſo giebt er ihm auch einen ſehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenſchaften, ſagt er, mit welchen andere nur ſehr wenig ſympathiſiren können, werden anſtößig, wenn man ſie zu heftig ausdrückt. [2] „Aus dieſem Grunde iſt nichts unanſtändiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den „Schmerz, auch den allerheftigſten, nicht mit Geduld ertragen „kann, ſondern weint und ſchreit. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir ſehen, „daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein

[1] Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

[2] The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

„bekommen ſoll, ſo fahren wir natürlicherweiſe zuſammen, „und ziehen unſern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und „wenn der Schlag wirklich geſchieht, ſo empfinden wir ihn „gewiſſermaßen eben ſowohl, als der, den er getroffen. Gleich„wohl aber iſt es gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen, „gar nicht beträchtlich iſt; wenn der Geſchlagene daher ein „heftiges Geſchrei erregt, ſo ermangeln wir nicht, ihn zu ver„achten, weil wir in der Verfaſſung nicht ſind, eben ſo heftig „ſchreien zu können, als er.“ — Nichts iſt betrüglicher als allgemeine Geſetze für unſere Empfindungen. Ihr Gewebe iſt ſo fein und verwickelt, daß es auch der behutſamſten Spekulation kaum möglich iſt, einen einzelnen Faden rein aufzufaſſen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch ſchon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entſtehen tauſend andere zugleich, deren geringſte die Grundempfindung gänzlich verändert, ſo daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachſen, die das vermeintlich allgemeine Geſetz endlich ſelbſt auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einſchränken. — Wir verachten denjenigen, ſagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig ſchreien hören. Aber nicht immer, nicht zum erſtenmale; nicht, wenn wir ſehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, ſeinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn ſonſt als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn ſelbſt unter dem Leiden Proben von ſeiner Standhaftigkeit ablegen ſehen, wenn wir ſehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er ſich lieber der längern Fortdauer dieſes Schmerzes unterwirft, als das geringſte in ſeiner Denkungsart, in ſeinen Entſchlüſſen ändert, ob er ſchon in dieſer Veränderung die gänzliche End-

ſchaft ſeines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet ſich bei dem Philoktet. Die moraliſche Größe beſtand bei den alten Griechen in einer eben ſo unveränderlichen Liebe gegen ſeine Freunde, als unwandelbarem Haſſe gegen ſeine Feinde. Dieſe Größe behält Philoktet bei allen ſeinen Martern. Sein Schmerz hat ſeine Augen nicht ſo vertrocknet, daß ſie ihm keine Thränen über das Schickſal ſeiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn ſo mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, ſeinen Feinden vergeben, und ſich gern zu allen ihren eigennützigen Abſichten brauchen laſſen möchte. Und dieſen Felſen von einem Manne hätten die Athenienſer verachten ſollen, weil die Wellen, die ihn nicht erſchüttern können, ihn wenigſtens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philoſophie des Cicero überhaupt wenig Geſchmack finde; am allerwenigſten aber an der, die er in dem zweiten Buche ſeiner Tuſculaniſchen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man ſollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, ſo ſehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In dieſem ſcheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig iſt, die wahre Tapferkeit aber ſich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und ſchreien, und überſieht ſein übriges ſtandhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch ſonſt die Gelegenheit zu ſeinem rhetoriſchen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie ſollen uns „weichlich machen, weil ſie die tapferſten Männer klagend „einführen.“ Sie müſſen ſie klagen laſſen; denn ein Theater iſt keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anſtand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine ſchmerzliche Zuckung

erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Seneca'schen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Kretes seine Kunst studiren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem

andern weislich vorgebaut, was man ſonſt aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir ſchon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen ſchreit, ſo iſt doch dieſes unwiderſprechlich, daß wir nicht ſo viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieſes Geſchrei zu erfordern ſcheint. Wie ſollen ſich alſo diejenigen verhalten, die mit dem ſchreienden Philoktet zu thun haben? Sollen ſie ſich in einem hohen Grade gerührt ſtellen? Es iſt wider die Natur. Sollen ſie ſich ſo kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu ſeyn pflegt? Das würde die widrigſte Diſſonanz für den Zuſchauer hervorbringen. Aber, wie geſagt, auch dieſem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nämlich, daß die Nebenperſonen ihr eigenes Intereſſe haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf ſie macht, nicht das einzige iſt, was ſie beſchäftigt, und der Zuſchauer daher nicht ſowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit dieſem Geſchrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Geſinnungen und Anſchlägen durch das Mitleid, es ſey ſo ſchwach oder ſo ſtark es will, entſteht oder entſtehen ſollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; ſie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug ſtürzen werde; nun bekommt er ſeinen ſchrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieſer Zufall keine medliche ſympathetiſche Empfindung in ihnen erregen, ſo kann er ſie doch antreiben, in ſich zu gehen, gegen ſo viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieſes erwartet der Zuſchauer, und ſeine Erwartung findet ſich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuſcht. Philoktet, ſeiner Schmerzen Meiſter, würde den Neoptolem bei ſeiner Verſtellung erhalten haben. Philoktet, den ſein Schmerz aller Verſtellung unfähig macht,

so höchst nöthig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran.[1] Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affect zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel

[1] Act. II. Sc. III. De mes déguisemens que penserait Sophie? Sagt der Sohn des Achilles.

vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen. [1] Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani, [2] und von den neuern den Montfaucon [3] nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem

[1] Trach. v. 1088. 89.

— — ὅςις ὥςτε παρθένος
Βεβρυχα κλαιων — —

[2] Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

[3] Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

Kunſtwerke und der Beſchreibung des Dichters eine ſo beſondere Uebereinſtimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umſtände ſollten gefallen ſeyn, die ſich nichts weniger, als von ſelbſt darbieten. Dabei ſetzten ſie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des erſten Gedankens ankomme, die Wahrſcheinlichkeit für den Dichter ungleich größer ſey, als für den Künſtler.

Nur ſcheinen ſie vergeſſen zu haben, daß ein dritter Fall möglich ſey. Denn vielleicht hat der Dichter eben ſo wenig den Künſtler, als der Künſtler den Dichter nachgeahmt, ſondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geſchöpft. Nach dem Macrobius würde Piſander dieſe ältere Quelle ſeyn können.[1] Denn als die Werke dieſes griechiſchen Dichters noch vorhanden waren, war es ſchulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerſtörung Ilions, ſein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht ſowohl nachgeahmt, als treulich überſetzt habe. Wäre nun alſo Piſander auch in der Geſchichte des Laokoon Virgils Vorgänger geweſen, ſo brauchten die griechiſchen Künſtler ihre Anleitung nicht aus

[1] Saturnal. lib. V. cap. 2. Quem Virgilius traxit a Grecis, dicturumne me putatis quæ vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phænomenis traxerit? vel quod eversionem Trojæ, cum Sinone suo, et equo ligneo, cæterisque omnibus, quæ librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Græcos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quæ mediis omnibus sæculis usque ad ætatem ipsius Pisandri contigerant, in unam seriem conctas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias cæteras, interitus quoque Trojæ in hunc modum relatus est. Quæ fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi ilium urbis ruinam. Sed et hæc et talia ut pueris decantata prætereo.

einem lateiniſchen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet ſich auf nichts.

Indeß, wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, ſo würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Piſanders Gedichte ſind verloren; wie die Geſchichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt ſich mit Gewißheit nicht ſagen; es iſt aber wahrſcheinlich, daß es mit eben den Umſtänden geſchehen ſey, von welchen wir noch jetzt bei griechiſchen Schriftſtellern Spuren finden. Nun kommen aber dieſe mit der Erzählung des Virgils im geringſten nicht überein, ſondern der römiſche Dichter muß die griechiſche Tradition völlig nach ſeinem Gutdünken umgeſchmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, ſo iſt es ſeine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künſtler in ihrer Vorſtellung mit ihm harmoniren, ſo können ſie nicht wohl anders als nach ſeiner Zeit gelebt und nach ſeinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen ſich dieſer dadurch zuzieht, äußert ſich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angſt überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in ſeinen Augen; ſein Gehirn leidet; er raſt; er erblindet. Erſt, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, ſendet Minerva zwei ſchreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umſonſt ſtrecken dieſe die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; ſie werden zerfleiſcht und die Schlangen ſchlupfen in die Erde. Dem Laokoon ſelbſt geſchieht von ihnen nichts; und daß dieſer Umſtand dem Quintus [1] nicht

[1] Paralip. lib. XII. v. 398–408. et v. 439–474.

eigen, ſondern vielmehr allgemein angenommen müſſe geweſen ſeyn, bezeugt eine Stelle des Lykophron, wo dieſe Schlangen [1] das Beiwort der Kinderfreſſer führen.

War er aber, dieſer Umſtand, bei den Griechen allgemein angenommen, ſo würden ſich griechiſche Künſtler ſchwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und ſchwerlich würde es ſich getroffen haben, daß ſie auf eben die Art wie ein römiſcher Dichter abgewichen wären, wenn ſie dieſen Dichter nicht gekannt hätten, wenn ſie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf dieſem Puncte, meine ich, müßte man beſtehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil iſt der erſte und einzige, [2] welcher ſowohl Vater als Kinder

[1] Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron ſcheint nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

[2] Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es ſtellte die Zerſtörung von Troja, und beſonders die Geſchichte des Laokoon, vollkommen ſo vor, als ſie Virgil erzählt; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es ſtand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, ſo ließe ſich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechiſches Gemälde geweſen ſey. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Hiſtoricus halten zu dürfen. Dieſe Gallerie, und dieſes Gemälde, und dieſer Eumolp haben, allem Anſehen nach, nirgends als in der Phantaſie des Petrons exiſtirt. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe ſchülermäßigen Nachahmung der Virgiliſchen Beſchreibung. Es wird ſich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzuſtellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II. 199–224.)

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta

von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieſes gleichfalls, da ſie es doch als Griechen nicht hätten thun ſollen:

(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Also ſo Dumolp: (von dem man ſagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Gregreife ergangen ſey; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Verſen eben ſo viel Antheil, als ihre Einbildung.)

Hæc alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respeximus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altæ, lateribus spumas agunt:
Dat cauda sonitum; liberæ ponto jubæ
Coruscant luminibus, fulmineum jubar

alſo iſt es wahrſcheinlich, daß ſie es auf Veranlaſſung des Virgils gethan haben.

Incendit æquor, sibilisque undæ tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

Die Hauptzüge ſind in beiden Stellen eben dieſelben, und verſchiedenes iſt mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das ſind Kleinigkeiten, die von ſelbſt in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger ſicher ſind. Iſt der Nachahmer ein Mann, der ſich etwas zutraut, ſo ahmt er ſelten nach, ohne verſchönern zu wollen; und wenn ihm dieſes Verſchönern, nach ſeiner Meinung, geglückt iſt, ſo iſt er Fuchs genug, ſeine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben dieſe eitle Begierde zu verſchönern, und dieſe Behutſamkeit Original zu ſcheinen, entdeckt ihn. Denn ſein Verſchönern iſt nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil ſagt: sanguineæ jubæ; Petron: liberæ juba luminibus coruscant. Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit æquor. Virgil: sit sonitus spumante salo; Petron: sibilis undæ tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben ſind dem Virgil ein Paragon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinſetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennt. Petron macht dieſes Meiſterwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi
Uterque fratri transtulit pias vices
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menſchen, von Kindern, dieſe Selbſtverläugnung? Wie

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

viel besser kannte der Grieche die Natur, (Quintus Calabér lib. XII. v. 459-461.) welcher bei Erscheinung des schrecklichen Schlangen, sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἔνθα γυναικες
Ὀιμωζον, και που τις ἑων ἐπελήσατο τεκνων,
Αὐτη ἀλευομενη ςυγερον μορον — —

zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus, und die Lichter zurückweibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlange recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

Der Einfall, den Vater mit ſeinen beiden Söhnen durch die mörderiſchen Schlangen in einen Knoten zu ſchürzen, iſt unſtreitig ein ſehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein maleriſchen Phantaſie zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künſtlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[1] Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerkſam genug geleſen.

— — — Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geſchildert. Sie haben die Knaben umſtrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kommt, ergreifen ſie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten ſie ſich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte alſo einen Augenblick geben, da ſie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen ſchon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verſchlungen hielten. Dieſer Augenblick iſt in der Fortſchreitung des poetiſchen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn ſattſam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, ſcheint eine Stelle des

[1] Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père.

Donatus[1] zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künſtlern entwiſcht ſeyn, in deren verſtändiges Auge alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, ſo ſchnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen ſelbſt, mit welchen den Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er ſehr ſorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirkſamkeit zu laſſen.

Illa simul manibus tendit divellere nodos.

hierin mußten ihm die Künſtler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte beſonders, iſt das ſprechendſte Geſicht ohne ſie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen feſt an den Körper geſchloſſen, würden Froſt und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Alſo ſehen wir ſie, an den Hauptfigur ſo wohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meiſten beſchäftigt, wo gegenwärtig der heftigſte Schmerz iſt.

Weiter aber auch nichts als dieſe Freiheit der Arme fanden die Künſtler zuträglich, in Anſehung der Verſtrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon ſich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn heraustragen.

[1] Donatus ad. v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi, potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieſer Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachſatz mangelt. Denn da die Schlangen ſo außerordentlich groß waren, ſo iſt es allerdings zu verwundern, daß ſie ſich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieſes Schild nicht ſelbſt ſehr groß war, und zu einer koloſſaliſchen Figur gehörte. Und die Verſicherung hievon mußte der mangelnde Nachſatz ſeyn, oder das non hat keinen Sinn.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieſes Bild füllt unſere Einbildungskraft vortrefflich; die edelſten Theile ſind bis zum Erſticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Geſichte. Dem ungeachtet war es kein Bild für Künſtler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um dieſe bemerken zu können, mußten die Hauptheile ſo frei ſeyn als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf ſie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und ſchwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene ſchmerzliche Einziehung des Unterleibs, welche ſo ſehr ausdrückend iſt, würde unſichtbar geblieben ſeyn. Was man über, oder unter, oder zwiſchen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Preſſungen und Aufſchwellungen erſchienen ſeyn, die nicht von dem innern Schmerze, ſondern von der äußern Laſt gewirkt worden. Der eben ſo oft umſchlungene Hals würde die pyramidaliſche Zuſpitzung der Gruppe, welche dem Auge ſo angenehm iſt, gänzlich verdorben haben; und die aus dieſer Wulſt ins Freie hinausragenden ſpitzen Schlangenköpfe hätten einen ſo plötzlichen Abfall von Menſur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerſt anſtößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverſtändig genug geweſen ſind, ſich dem ungeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt ſich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn[1] mit Abſcheu erkennen. Die alten Bildhauer überſahen

[1] In der prächtigen Ausgabe von Drydens engliſchem Virgil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch dieſer die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals faſt gar nicht geführt. Wenn

es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebt die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit beiden seinen Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sey, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit

ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

ſelbſt verſtoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müſſen.[1] Wenn die alten Artiſten bei dem Einwurfe lachen würden, ſo weiß ich nicht, was ſie zu der Beantwortung ſagen dürften. Man kann die Kunſt nicht tiefer herabſetzen, als es dadurch geſchieht. Denn geſetzt, die Sculptur könnte die verſchiedenen Stoffe eben ſo gut nachahmen als die Malerei: würde ſodann Laokoon nothwendig bekleidet ſeyn müſſen? Würden wir unter dieſer Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk ſklaviſcher Hände, eben ſo viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organiſirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, iſt es einerlei Verdienſt, bringt es einerlei Ehre, jenes oder dieſen nachzuahmen? Wollen unſere Augen nur getäuſcht ſeyn, und iſt es ihnen gleich viel, womit ſie getäuſcht werden?

1 So urtheilt ſelbſt De Piles in ſeinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plait, que les Draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passerent de l'Isle de Ténédos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage ont bien vû, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriffe, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdruck auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt? aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern, zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[1] Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit seyn sollte. Es mußte aus der Zeit seyn, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu seyn verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist; die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes

[1] Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe im Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

wirkliches Gemälde geben müſſe, und daß der Dichter nur in ſo weit gut geſchildert habe, als ihm der Artiſt in allen Zügen folgen könne. Man iſt geneigt dieſe Einſchränkung zu vermuthen, noch ehe man ſie durch Beiſpiele erhärtet ſieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poeſie, aus dem unendlichen Felde unſerer Einbildungskraft, aus der Geiſtigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannichfaltigkeit neben einander ſtehen können, ohne daß eines das andere deckt oder ſchändet, wie es wohl die Dinge ſelbſt, oder die natürlichen Zeichen derſelben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht faſſen kann, ſo kann das Kleinere in dem Größern enthalten ſeyn. Ich will ſagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: ſo möchte vielleicht jeder Zug, deſſen ſich der Artiſt bedient, in dem Werke des Dichters von eben ſo guter Wirkung ſeyn können? Unſtreitig; denn was wir in einem Kunſtwerke ſchön finden, das findet nicht unſer Auge, ſondern unſere Einbildungskraft durch das Auge, ſchön. Das nämliche Bild mag alſo in unſerer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, ſo muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obſchon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entſtehen.

Dieſes aber eingeſtanden, muß ich bekennen, daß mir die Vorausſetzung, Virgil habe die Künſtler nachgeahmt, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerſpiel derſelben geworden iſt. Wenn die Künſtler dem Dichter gefolgt ſind, ſo kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verurſacht

haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?[1]

[1] Ich kann mich deßfalls auf nichts entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA

IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terræ e cumulo, ingentisque ruinæ
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinæ simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivæ moenia Romæ.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad hæc animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit illa morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, lævam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.

Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die

Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt suræ, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera sævit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentam
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, hæret in illo.
Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quæritur æternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturæ tradere famæ)
Attamen ad laudem quæcunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestræ jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto præstantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 592.) mit einverleibt; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) liest er vivi; für errant (v. 15.) oram, u. s. w.

Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten, gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen

Perſon macht, ſondern ſie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug beſtürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geſchrei, ſondern der Mangel aller Gradation bis zu dieſem Geſchrei, auf welche das Kunſtwerk den Dichter natürlicher Weiſe hätte bringen müſſen, wenn er es, wie wir vorausſetzen, zu ſeinem Vorbilde gehabt hätte. Richardſon fügt hinzu:[1] die Geſchichte des Laokoon ſolle bloß zu der pathetiſchen Beſchreibung der endlichen Zerſtörung leiten; der Dichter habe ſie alſo nicht intereſſanter machen dürfen, um unſere Aufmerkſamkeit, welche dieſe letzte ſchreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerſtreuen. Allein das heißt die Sache aus einem maleriſchen Augenpuncte betrachten wollen, aus welchem ſie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerſtörung ſind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; ſie machen beide kein Ganzes aus, das unſer Auge auf einmal überſehen könnte oder ſollte; und nur in dieſem Falle wäre es zu beſorgen, daß unſere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beſchreibungen folgen auf einander, und ich ſehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch ſo ſehr gerührt hätte. Es ſey denn, daß die folgende an ſich ſelbſt nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Urſache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beſchäftigen

[1] De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poëme; et celle le mène à cette Déscription pathétique de la déstruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier.

in dem Kunſtwerke die Hände und verſtricken die Füße. So ſehr dem Auge dieſe Vertheilung gefällt, ſo lebhaft iſt das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es iſt ſo deutlich und rein, daß es ſich durch Worte nicht viel ſchwächer darſtellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit illa morsu
— — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das ſind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch maleriſcher gekommen wären, wenn ein ſichtbares Vorbild ſeine Phantaſie befeuert hätte, und die alsdann gewiß beſſer geweſen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieſe Züge füllen unſere Einbildungskraft allerdings; aber ſie muß nicht dabei verweilen, ſie muß ſie nicht aufs reine zu bringen ſuchen, ſie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon ſehen, ſie muß ſich nicht vorſtellen wollen, welche Figur beide zuſammen machen. Sobald ſie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgiliſche Bild an zu mißfallen, und ſie findet es höchſt unmaleriſch.

Wären aber auch ſchon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, ſo wären ſie doch bloß willkürlich. Man ahmt nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man dieſes thut, iſt der Vorſatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man alſo nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl dieſen und jenen Theil. Gut; doch welches ſind denn dieſe einzelnen Theile, die in der Beſchreibung und in dem Kunſtwerke ſo genau übereinſtimmen, daß ſie der Dichter aus dieſem entlehnt zu haben ſcheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter ſowohl als dem Artiſten die Geſchichte. Außer dem Hiſtoriſchen kommen ſie in nichts überein, als darin, daß ſie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verſtricken. Allein der Einfall hierzu entſprang aus dem veränderten Umſtande, daß den Vater eben daſſelbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Dieſe Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, ſcheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechiſche Tradition ſagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Anſehung jener gemeinſchaftlichen Verſtrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung ſeyn ſoll, ſo iſt ſie wahrſcheinlicher auf der Seite der Künſtler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterſchiede, daß, wenn es der Künſtler iſt, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorſatz den Dichter nachzuahmen noch dabei beſtehen kann, indem ihn die Beſtimmung und die Schranken ſeiner Kunſt dazu nöthigten; iſt es hingegen der Dichter, welcher dem Künſtler nachgeahmt haben ſoll, ſo ſind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider dieſe vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche ſie dem ungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunſtwerk älter ſey, als die poetiſche Beſchreibung.

VII.

Wenn man ſagt, der Künſtler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künſtler nach, ſo kann dieſes zweierlei

bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung seyn. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Copist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur seyn. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspuncte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen

können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen! allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis [1] mit vieler classischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch seyn muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führt den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the antient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another in ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmal erblicke.[1] Es kann seyn, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,[2] auch von den alten Waffenschmieden

[1] Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

[2] Ich sage es kann seyn. Doch wollte ich jetzt gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100.–107.)

Tunc nudis et Grajas nimirū nescius artes
Urbibus eversis prædarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, ensisque cassis
Romulea simulacra ferat mansuescere jussa.
Imperii fata, geminos qui ruptor Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild den Gott Mars seyn soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Ruperti, sonst eine alte Glosse, die es durch quasi ad ipsum se inclinantis erklärt. Lubinus meint, das Bild sey auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subject ist nicht miles sondern cassis. Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese. (S. dessen Reisen deut. Uebers. Seite 249.) „Da die römischen Soldaten sich

auf den Helmen und Schilden vorgeſtellt wurde, und daß Juvenal einen ſolchen Helm oder Schild in Gedanken hatte,

„nicht wenig auf den Stifter und kriegeriſchen Geiſt ihrer Republik einbil„deten, ſo waren ſie gewohnt, auf ihren Helmen die erſte Geſchichte des „Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin „geſäugt worden. Die Figur des Gottes war vorgeſtellt, wie er ſich auf die „Prieſterin Ilia, oder wie ſie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und „in dieſem Herablaſſen ſchien ſie über der Jungfrau in der Luft zu ſchweben, „welches denn durch das Wort pedentis ſehr eigentlich und poetiſch ausge„drückt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerſt „auf dieſe Auslegung brachte, habe ich ſeitdem die nämliche Figur auf einer „Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geſchlagen worden.“ — Da Spence dieſe Entdeckung des Addiſon ſo außerordentlich glücklich findet, daß er ſie als ein Muſter in ihrer Art und als das ſtärkſte Beiſpiel anführt, wie nützlich die Werke der alten Artiſten zur Erklärung der claſſiſchen römiſchen Dichter gebraucht werden können: ſo kann ich mich nicht enthalten, ſie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Fürs erſte muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addiſon wohl ſchwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er ſich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiaſten, der in der letzten ohn einen Zeile anſtatt fulgentis, venientis gefunden, die Gloſſe geleſen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber dieſe Lesart des Scholiaſten nicht an, ſondern man nehme die an, welche Addiſon ſelbſt annimmt, und ſage, ob man ſodann die geringſte Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man ſage, ob es nicht ein wahres Hyſteronproteron von ihm ſeyn würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und ſodann erſt von dem Abenteuer, dem ſie ihr Daſeyn zu danken haben? Die Rhea iſt noch nicht Mutter, und die Kinder liegen ſchon unter dem Felſen. Man ſage, ob eine Schäferſtunde wohl ein ſchickliches Emblema auf dem Helme eines römiſchen Soldaten geweſen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Urſprung ſeines Stifters ſtolz, das zeigten die Wölfin und die Kinder genugſam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraſchung der Rhea mag auf noch ſo viel alten Marmorn und Münzen zu finden ſeyn, paßt ſie darum auf das Stück einer Rüſtung? Und welches ſind denn die Marmor und Münzen, auf welchen ſie Addiſon fand, und wo er den Mars in dieſer ſchwebenden Stellung

als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich

sah? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kommt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stemmeisschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so steht er ein wenig höher. Das ist es alles; schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor, und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper seyn soll, es nothwendig ein schwebender seyn muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zu dem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns eben so wenig Zweifel deßfalls übrig bliebe, als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschönert seyn muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubt sich dieselben nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke seyn. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuß in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀϱ' Ὀλυμπονδε ποδες φερον* (Iliad. Σ v. 148) so versteht der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders seyn? Ob uns

dünkt ſelbſt, daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

ſchon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menſchlichen Figur denken läßt, ſo hat er doch alle Begriffe eines groben und ſchweren Stoffes davon entfernt, und ihren menſchenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Geſetzen unſerer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menſchen ſo vorzüglich unterſcheiden, daß unſer Auge nicht beleidigt würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That ſind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von dieſem ein mehreres an einem andern Orte. Hier iſt es genug, von den Vertheidigern der Addiſon'ſchen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die ſo frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieſer Mars die einzige in ihrer Art ſeyn? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umſtand überliefert, der ein dergleichen Schweben in dieſem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1) läßt ſich nicht die geringſte Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen ſolchen Umſtand könne gegeben haben. Denn es finden ſich andere alte Kunſtwerke, welche die nämliche Geſchichte vorſtellen, und wo Mars offenbar nicht ſchwebt, ſondern geht. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183), das ſich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaſte der Mellini befindet. Die ſchlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert ſich ihr mit leiſen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückſtreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurückzubleiben oder ſachte zu folgen befehlen. Es iſt vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erſcheint, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führt. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copirt, als daß es auch nicht hier könnte geſchehen ſeyn, wo der Stempelſchneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und ſie daher beſſer mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieſes nun zuſammen genommen, wie viel Wahrſcheinlichkeit bleibt dem Addiſon noch übrig? Schwerlich mehr, als ſo viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine beſſere Erklärung, wenn dieſe nichts taugt? Es kann ſeyn, daß ſich ſchon eine beſſere unter den vom Addiſon verworfenen Erklärungen findet. Findet ſich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des

Aura — — — venias — —

Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und ſeine Procris dieſe Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, ſage ich, dieſe Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunſtwerken der Alten erſehe, daß ſie wirklich die ſanften Lüfte perſonifizirt und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Auræ verehrt haben.[1] Ich gebe

Dichters iſt verdorben; ſie mag es bleiben. Und ſie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber ausſtramen wollte. Dergleichen könnte z. E. dieſe ſeyn, daß pendentis in ſeiner figürlichen Bedeutung genommen werden müſſe, nach welcher es ſo viel als ungewiß, unentſchloſſen, unentſchieden heißt. Mars pendens wäre alsdann ſo viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt; ſagt Servius, (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pedentisque Dei (effigiem) peritaro ostenderet hosti,

würde dieſen Sinn haben, daß der alte römiſche Soldat das Bildniß des gemeinſchaftlichen Gottes ſeinem demungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt geweſen ſey. Ein ſehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiiſchen Beiſtandes ihres Stammvaters macht. Dem ungeachtet: non liquet.

[1] „Ehe ich, ſagt Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208), mit dieſen „Auræ, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geſchichte von „Cephalus und Procris beim Ovid gar nicht zu finden. Ich konnte auf „keine Weiſe begreifen, wie Cephalus durch ſeine Anrufung Aura venias, „ſie mochte auch in einem noch ſo zärtlichen ſchmachtenden Tone erſchollen „ſeyn, jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er ſeiner Procris „untreu ſey. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die „Luft überhaupt oder einen ſanften Wind insbeſondere zu verſtehen, ſo kam „mir die Eiferſucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die „aller ausſchweifendſte gemeiniglich zu ſeyn pflegt. Als ich aber einmal „gefunden hatte, daß Aura eben ſowohl ein ſchönes junges Mädchen, als die „Luft bedeuten könnte, ſo bekam die Sache ein ganz anderes Anſehen, und „die Geſchichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.“ Ich will den Beifall, den ich dieſer Entdeckung, mit der ſich Spence ſo ſehr

es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erweckt. [1] — Erläuterungen von

schmeicheln, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preis gegeben ward.

[1] Juvenalis Saty. VIII. v. 32—35.

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermæ:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte äsopische Fabel beigefallen seyn, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit höheres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur," erzählt Aesopus, „wollte „gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg „seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue „des Jupiters, und fragte den Künstler, wie theuer er sie hatte? Eine „Drachme: war die Antwort. Merkur lächelte; und diese Juno? fragte er „weiter. Ungefähr eben so viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, „und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kommt „aller Gewinn; mich müssen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. „Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wohl „der seyn? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene beide „abkauft, so sollt ihr diesen oben drein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht

dieſer Art ſind nicht zu verachten, wenn ſie auch ſchon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich ſeyn ſollten. Der Dichter hatte das Kunſtwerk als ein für ſich beſtehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künſtler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zu folge ſich auch Uebereinſtimmung in ihren Vorſtellungen zeigen mußte, aus welcher ſich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückſchließen läßt.

Allein wenn Tibull die Geſtalt des Apollo malt, wie er ihm im Traum erſchienen: — Der ſchönſte Jüngling, die

haben, ſeine Eigenliebe zu kränken, ſondern es mußte in der Beſchaffenheit der Statuen ſelbſt gegründet ſeyn, warum er die letztere ſo geringſchätzig hielt, daß er ſie zur Zugabe beſtimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen ſie vorſtellte, konnte dabei nichts thun, denn der Künſtler ſchätzt ſeine Werke nach der Geſchicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche ſie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Weſen, welche ſie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geſchicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn ſie weniger koſten ſollte, als eine Statue des Juxiters oder der Juno. Und ſo war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Perſon dieſer Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein ſchlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Bruſtbilde deſſelben. Was Wunder alſo, daß ſie oben drein gehen konnte? Merkur überſah dieſen Umſtand, weil er ſein vermeintliches überwiegendes Verdienſt nur allein vor Augen hatte, und ſo war ſeine Demüthigung eben ſo natürlich, als verdient. Man wird ſich vergebens bei den Auslegern und Ueberſetzern und Nachahmern der Fabeln des Aeſopus nach der geringſten Spur von dieſer Erklärung umſehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es ſich der Mühe lohnte, die das Mährchen geradezu verſtanden, das iſt, ganz und gar nicht verſtanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was ſonſt in dieſer Fabel anſtößig ſeyn könnte, wäre vielleicht der Preis welchen der Künſtler ſeinem Jupiter ſetzt. Für eine Drachme kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muß alſo hier überhaupt für etwas ſehr geringes ſtehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche dufteten aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zurückgeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt seyn? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen seyn, mag tausend und tausendmal seyn copirt worden, war darum die bräutliche Schaam selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? [1] Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht roth, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet? [2] Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt, und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führt: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Processión schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen? [3] Oder Virgils pontem

[1] Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

[2] Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

[3] Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.

It Ver, et Venus, et Veneris prænuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater præspargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

impignatus Araxes, dieſes vortreffliche poetiſche Bild eines über ſeine Ufer ſich ergießenden Fluſſes, wie er die über ihn geſchlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht ſeine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunſtwerk damit angeſpielt hat, in welchem dieſer Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgeſtellt wird? [1] — Was ſollen wir mit dergleichen

Inde loci ſequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia Sabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliæ tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit; Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Spence erkennt dieſe Stelle für eine von den ſchönſten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigſtens iſt ſie eine von denen, auf welche ſich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm dieſe Ehre ſchmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man ſagt: Dieſe ganze Beſchreibung ſcheint nach einer alten Proceſſion der vergötterten Jahreszeiten nebſt ihrem Gefolge gemacht zu ſeyn. Und warum das? „Darum", ſagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Proceſſionen mit ihren Göttern „überhaupt eben ſo gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewiſſen Ländern „die Proceſſionen ſind, die man den Heiligen zu Ehren anſtellt; und weil „hiernächſt alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Proceſſion „recht ſehr wohl paſſen." (come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden. Schon die Beiwörter, welche der Dichter den perſonificirten Abſtracten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß ſie das Weſen von ihm und nicht von dem Künſtler haben, der ſie ganz anders hätte charakteriſiren müſſen. Spence ſcheint übrigens auf dieſen Einfall von einer Proceſſion durch Abraham Preigern gekommen zu ſeyn, welcher in ſeinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters ſagt: Ordo est quasi Pompæ cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur ſollen bewenden laſſen. Der Dichter führt die Jahreszeiten gleichſam in einer Proceſſion auf; das iſt gut. Aber er hat es von einer Proceſſion gelernt, ſie ſo aufzuführen; das iſt ſehr abgeſchmackt.

[1] Aeneid. Lib. VIII. v. 726. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst seyn könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so eckel, und den classischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr seyn können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencern selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist. [1]

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

[1] In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gespräches über die alten Münzen.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meiſtentheils Hörner. Es iſt alſo doch wunderbar, ſagt Spence, daß man dieſe Hörner an ſeinen Statuen ſo ſelten erblickt. [1] Er fällt auf dieſe, er fällt auf eine andere Urſache, auf die Unwiſſenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner ſelbſt, die ſich unter den Trauben und Epheublättern, dem beſtändigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet ſich um die wahre Urſache herum, ohne ſie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie ſie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnſchmuck, den er aufſetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid. [2] Er konnte ſich alſo auch ohne Hörner zeigen, und zeigte ſich ohne Hörner, wenn er in ſeiner jungfräulichen Schönheit erſcheinen wollte. In dieſer wollten ihn nun auch die Künſtler darſtellen, und mußten daher alle Zuſätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein ſolcher Zuſatz wären die Hörner geweſen, die an dem Diadem befeſtigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinet zu Berlin ſehen kann. [3] Ein ſolcher Zuſatz war das Diadem ſelbſt, welches die ſchöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben ſo ſelten vorkommt, als die Hörner, ob es ihm ſchon, als ſeinem Erfinder, von den Dichtern eben ſo oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anſpielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes;

[1] Polymetis Dial. IX. p. 129.

[2] Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

[3] Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.

dem Künſtler hingegen wurden ſie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube eben darum den Beinamen Biformis, Διμορφος, hatte, weil er ſich ſowohl ſchön als ſchrecklich zeigen konnte, ſo war es wohl natürlich, daß die Künſtler diejenige von ſeiner Geſtalt am liebſten wählten, die der Beſtimmung ihrer Kunſt am meiſten entſprach.

Minerva und Juno ſchleudern bei den römiſchen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[1] Er antwortet: es war ein beſonderes Vorrecht dieſer zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erſt in den Samothraciſchen Geheimniſſen erfuhr; weil aber die Artiſten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu dieſen Geheimniſſen ſelten zugelaſſen wurden, ſo wußten ſie ohne Zweifel nichts davon, und was ſie nicht wußten, konnten ſie nicht vorſtellen? Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten dieſe gemeinen Leute für ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimniſſen unterrichtet ſeyn konnten? Stunden die Artiſten auch bei den Griechen in dieſer Verachtung? Waren die römiſchen Artiſten nicht mehrentheils geborene Griechen? Und ſo weiter.

Statius und Valerius Flaccus ſchildern eine erzürnte Venus, und mit ſo ſchrecklichen Zügen, daß man ſie in dieſem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten ſollte. Spence ſieht ſich in den alten Kunſtwerken vergebens nach einer ſolchen Venus um. Was ſchließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt iſt, als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus ſchließen ſollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundſatz angenommen, daß

[1] Polymetis Dial. VI. p. 63.

in einer poetiſchen Beſchreibung nichts gut ſey, was unſchicklich ſeyn würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorſtellte.[1] Folglich müſſen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius ſind aus einer Zeit, da die „römiſche Poeſie ſchon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen „auch hierin ihren verderbten Geſchmack, und ihre ſchlechte „Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus einer beſſern Zeit „wird man dergleichen Verſtoßungen wider den maleriſchen „Ausdruck nicht finden.“[2]

So etwas zu ſagen, braucht es wahrlich wenig Unterſcheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in dieſem Fall annehmen, ſondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geiſtigen Weſen wie ſie der Künſtler vorſtellt, ſind nicht völlig ebendieſelben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künſtler ſind ſie perſonifizirte Abſtracta, die beſtändig die ähnliche Charakteriſirung behalten müſſen, wenn ſie erkenntlich ſeyn ſollen. Bei dem Dichter hingegen ſind ſie wirkliche handelnde Weſen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenſchaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umſtände vor jenen vorſtechen können. Venus iſt dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr alſo alle die ſittſame verſchämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenſtänden entzücken, und die wir daher mit in den abgeſonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringſte Abweichung von dieſem Ideal läßt uns ſein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majeſtät als Schaam iſt ſchon keine Venus, ſondern eine

[1] Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

[2] Polymetis Dial. VII. p. 74.

Juno. Reize, aber mehr gebieteriſche, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva ſtatt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wuth getrieben, iſt dem Bildhauer ein wahrer Widerſpruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet ſich nie. Bei dem Dichter hingegen iſt Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer dieſem Charakter, ihre eigene Invidualität hat, und folglich der Triebe des Abſcheues eben ſo fähig ſeyn muß, als der Zuneigung. Was Wunder alſo, daß ſie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennt, beſonders wenn es die beleidigte Liebe ſelbſt iſt, die ſie darein verſetzt?

Es iſt zwar wahr, daß auch der Künſtler in zuſammengeſetzten Werken, die Venus oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Weſen, ſo gut wie der Dichter einführen kann. Aber alsdann müſſen wenigſtens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widerſprechen, wenn ſie ſchon keine unmittelbare Folgen deſſelben ſind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen; dieſe Handlung kann der Künſtler ſowohl als der Dichter vorſtellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen, vielmehr wird ſie eben dadurch in ſeinem Werke um ſo viel kenntlicher. Allein wenn ſich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos rächen will, in vergrößerter wilder Geſtalt mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein ſchwarzes Gewand um ſich wirft, und auf einer finſtern Wolke ſtürmiſch herabfährt: ſo iſt das kein Augenblick für den Künſtler, weil er ſie durch nichts in dieſem Augenblicke kenntlich machen kann. Es iſt nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieſer das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus iſt, ſo nahe, ſo genau

damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieſes thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam. [1]

Eben dieſes thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et sæva formidine cuncta replerit
Limina. [2] —

Oder man kann ſagen: der Dichter allein beſitzt das Kunſtſtück, mit negativen Zügen zu ſchildern, und durch Vermiſchung dieſer negativen mit poſitiven Zügen zwei Erſcheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldnen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Geſellſchaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artiſt dieſes Kunſtſtückes entbehren muß, ſoll ſich ſeiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schweſter der Dichtkunſt ſeyn will, ſo ſey ſie wenigſtens keine eiferſüchtige Schweſter, und die jüngere unterſage der älteren nicht alle den Putz, der ſie ſelbſt nicht kleidet.

[1] Argonaut. Lib. II. v. 102—106.

[2] Thebaid Lib. V v 61—64.

IX.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, ſo muß man vor allen Dingen wohl zuſehen, ob ſie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob ſie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchſte Wirkung ihrer Kunſt haben arbeiten können.

Ein ſolcher äußerlicher Zwang war dem alten Künſtler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung beſtimmt, konnte nicht allezeit ſo vollkommen ſeyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Abſicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die ſchönſten von ihnen wurden nicht überall als die ſchönſten verehrt.

Bacchus ſtand in ſeinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypſipile ihren Vater unter der Geſtalt des Gottes rettete,[1] mit Hörnern, und ſo erſchien er ohne Zweifel in allen ſeinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches ſein Weſen mit bezeichnete. Nur der freie Künſtler, der ſeinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieſes Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch

[1] Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 265—273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyæi
Induit, et medium curru locat; æraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant in der letzten ohn einen Zeile ſcheint übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht ſo klein gemacht, als ſich Spence einbildet.

übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,[1] so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie

[1] Der so genannte Bacchus in dem mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254) hat kleine, aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) Βουλετο δε και Αλεξανδρος Αμμωνος υιος ειναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπου ὑβρισαι σπευδων κερατι. Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprungs zu seyn glaubte.

ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden. [1]

[1] Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Erythea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein, und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.). Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chifflietius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48.). Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151. Musei Etrusci.), auf welcher Oreſtes und Pylades

Gegentheils kann man ſich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunſt zu groß vorſtellen. Spence giebt hiervon

erſcheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zuſetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunſtwerken, von welchen ich alle dieſe Stücke ausſchließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht ſowohl als die übrigen davon auszuſchließen, ſo dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu beſtärken, als zu widerlegen. Denn ſo wenig auch die hetruriſchen Künſtler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, ſo ſcheinen ſie doch auch die Furien nicht ſowohl durch ſchreckliche Geſichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attribute ausgedrückt zu haben. Dieſe ſtoßen mit ſo ruhigem Geſichte dem Oreſtes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß ſie faſt ſcheinen, ſie nur im Scherze erſchrecken zu wollen. Wie fürchterlich ſie dem Oreſtes und Pylades vorgekommen, läßt ſich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien ſelbſt abnehmen. Es ſind alſo Furien, und ſind auch keine; ſie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verſtellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt ſind; nicht mit der Stirne, die wie Catull ſagt, expirantis præportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmann, auf einem Carniole in dem Stoßiſchen Cabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben (Bibliothek der ſch. Wiſſ. V. Band S. 80.). Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künſtlern ſchon an, ſich dieſe Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden ſo vorzuſtellen (Betrachtungen über die Malerei S. 222.). Allein Herr Winkelmann hat hernach dieſe ſeine Entdeckung ſelbſt wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anſtatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden (Descript. des Pierres gravées p. 84.). Ohne Zweifel erkennt er alſo die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Mazaura, die Spannheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien p. 44.) nicht dafür, ſondern für eine Hecate triformis; denn ſonſt fände ſich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führt, und es iſt ſonderbar, daß eben dieſe auch in bloßen ungebundenen Haaren erſcheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt ſind. Doch geſetzt auch, es wäre wirklich ſo, wie es dem Herrn Winkelmann zuerſt vorgekommen, ſo würde es auch mit dieſem geſchnittenen Steine eben die Bewandtniß haben, die es mit der hetruriſchen Urne hat, es wäre denn, daß ſich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Geſichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geſchnittenen Steine

ein ſonderbares Beiſpiel. Er fand beim Ovid, daß Veſta in ihrem Tempel unter keinem perſönlichen Bilde verehrt worden, und dieſes dünkte ihm genug, daraus zu ſchließen, daß es überhaupt keine Bildſäulen von dieſer Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Veſta, ſondern eine Veſtalin vorſtelle. [1] Eine ſeltſame Folge! Verlor der Künſtler darum ſein Recht, ein Weſen, dem die Dichter eine beſtimmte Perſönlichkeit geben, das ſie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das ſie in Gefahr kommen laſſen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was ſie ſonſt von ihr erzählen, verlor er, ſage ich, darum ſein Recht, dieſes Weſen auch nach ſeiner Art zu perſonifiren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch dieſen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewiſſen Tempel der Veſta, nämlich von dem zu Rom ſagt, [2] auf alle Tempel dieſer Göttin ohne Unterſchied, und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnt. Wie ſie in dieſem Tempel zu Rom verehrt ward, ſo ward ſie nicht überall verehrt, ſo

überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, ſchon mit zur Bilderſprache, und ihre Figuren mögen öfter eigenſinnige Symbole der Beſitzer, als freiwillige Werke der Künſtler ſeyn.

[1] Polymetis Dial. VII. p. 81.

[2] Fast. lib. VI. v. 295-98.

Esse diu stultus Vestæ simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse thalo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienſte der Veſta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daſelbſt erbaut hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 60.) ſagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

war ſie ſelbſt nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa baute. Numa wollte keine Gottheit in menſchlicher oder thieriſcher Geſtalt vorgeſtellt wiſſen, und darin beſtand ohne Zweifel die Verbeſſerung, die er in dem Dienſte der Veſta machte, daß er alle perſönliche Vorſtellung von ihr daraus verbannte. Ovid ſelbſt lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa, Bildſäulen der Veſta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Prieſterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben. [1] Daß ſogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römiſchen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art geweſen, als ſie Numa verordnet, ſcheinen verſchiedene alte Innſchriften zu beweiſen, in welchen eines Pontificis Vestæ gedacht wird. [2] Auch zu Korinth war ein Tempel der Veſta ohne alle Bildſäule mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward. [3] Aber hatten die Griechen darum

[1] Fast. libr. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater: Vestæ simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

Auf dieſe Weiſe hätte Spence den Ovid mit ſich ſelbſt vergleichen ſollen. Der Dichter redet von verſchiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward ſie in Italien unter perſönlichen Vorſtellungen verehrt, ſo wie ſie in Troja war verehrt worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienſt mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

ſagt Virgil von dem Geiſte des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Veſta ſelbſt, oder ihrer Bildſäule ausdrücklich unterſchieden. Spence muß die römiſchen Dichter zu ſeinem Behufe doch noch nicht aufmerkſam genug durchgeleſen haben, weil ihm dieſe Stelle entwiſcht iſt.

[2] Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

[3] Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuh.

gar keine Statuen der Veſta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.[1] Die Jaſſeer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel ſtand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf ſie falle.[2] Plinius gedenkt einer ſitzenden von der Hand des Scopas, die ſich zu ſeiner Zeit in den Servilianiſchen Gärten zu Rom befand.[3] Zugegeben, daß es uns jetzt ſchwer wird, eine bloße Veſtalin von einer Veſta ſelbſt zu unterſcheiden, beweist dieſes, daß ſie auch die Alten nicht unterſcheiden können, oder wohl gar nicht unterſcheiden wollen? Gewiſſe Kennzeichen ſprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium laſſen ſich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beilegt, kommt ihr vielleicht nur als der Erde zu, oder Codinus wußte ſelbſt nicht recht, was er ſahe.[4]

[1] Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

[2] Polyb. Hist. libr. XVI. §. 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

[3] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Dieſe Stelle muß Lipſius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta cap. 3.) ſchrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas ſagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben ſollen. Er merkt ſelbſt an, daß auf den Münzen die Veſta eben ſo oft ſtehend als ſitzend erſcheine. Allein er verbeſſert dadurch nicht den Plinius, ſondern ſeine eigene falſche Einbildung.

[4] Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *Την γην λεγουσιν Εζιαν, και πλαττουσι ἀυτην γυναικα, τυμπανον βαϛαζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas: aus ihm, oder beide aus einem ältern, ſagt unter dem Worte *Εζια* eben dieſes. „Die Erde wird unter dem Namen Veſta als eine Frau gebildet, „welche ein Tympanon trägt, weil ſie die Winde in ſich verſchloſſen hält.“ Die Urſache iſt ein wenig abgeſchmackt. Es würde ſich eher haben hören laſſen, wenn er geſagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkommes

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Gränzen der Poeſie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Muſen überhaupt betrifft, ſagt er, ſo iſt es „doch ſonderbar, daß die Dichter in Beſchreibung derſelben „ſo ſparſam ſind, weit ſparſamer, als man es bei Göttinnen, „denen ſie ſo große Verbindlichkeit haben, erwarten ſollte.“ [1]

Was heißt das anders, als ſich wundern, daß wenn die Dichter von ihnen reden, ſie es nicht in der ſtummen Sprache der Maler thun? Urania iſt den Dichtern die Muſe der Sternkunſt; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künſtler, um es kenntlich zu machen, muß ſie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weiſen laſſen; dieſer Stab, dieſe Himmelskugel, dieſe ihre Stellung ſind ſeine Buchſtaben, aus welchen er uns den Namen Urania zuſammenſetzen läßt. Aber wenn der Dichter ſagen will: Urania hatte ſeinen Tod längſt aus den Sternen vorhergeſehen;

σχημα ἀυτης τυμπανοειδες ἐιναι. (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunæ.) Wo ſich aber Eudinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirrt hat. Er wußte vielleicht, was er die Veſta tragen ſah, nicht beſſer zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte ſich nichts anders dabei gedenken, als das Inſtrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolæ —

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem ſolchen Rade ſcheint nur das, was ſich an der Veſta des Fabretti zeigt (Ad Tabulam Iliadis p. 334.), und dieſer Gelehrte für eine Handmühle hält, ſehr ähnlich zu ſeyn.

[1] Polymetis Dial. VIII. p. 91.

Ipsa diu positis lethum prædixerat astris
Uranie —[1]

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.[2] „Es verdient angemerkt zu werden, sagt „er, daß die römischen Dichter von den besten dieser morali„schen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. „Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer „wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, „darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rathe ziehen. „—[3] Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters, „als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attri„buten, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstracta personifirt, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisirt.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifirten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

[1] Statius Theb. VIII. v. 551.

[2] Polym. Dial. X. p. 137.

[3] Ibid. p. 134.

Eine Frauensperſon mit einem Zaume in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnt, ſind in der Kunſt allegoriſche Weſen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter ſind keine allegoriſche Weſen, ſondern bloß perſonifirte Abſtracta.

Die Sinnbilder dieſer Weſen bei dem Künſtler, hat die Noth erfunden. Denn er kann ſich durch nichts anders verſtändlich machen, was dieſe oder jene Figur bedeuten ſoll. Wozu aber den Künſtler die Noth treibt, warum ſoll ſich das der Dichter aufdringen laſſen, der von dieſer Noth nichts weiß?

Was Spencen ſo ſehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeſchrieben zu werden. Sie müſſen die Bedürfniſſe der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müſſen die Mittel, welche die Kunſt erfunden hat, um der Poeſie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die ſie neidiſch zu ſeyn Urſache hätten. Wenn der Künſtler eine Figur mit Sinnbildern ausziert, ſo erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Weſen. Bedient ſich aber der Dichter dieſer maleriſchen Ausſtaffirungen, ſo macht er aus einem höhern Weſen eine Puppe.

So wie dieſe Regel durch die Befolgung der Alten bewährt iſt, ſo iſt die gefliſſentliche Uebertretung derſelben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Weſen der Einbildung gehen in Maske, und die ſich auf dieſe Maskeraden am beſten verſtehen, verſtehen ſich meiſtentheils auf das Hauptwerk am wenigſten: nämlich, ihre Weſen handeln zu laſſen, und ſie durch die Handlungen derſelben zu charakteriſiren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künſtler ihre Abſtracta bezeichnen, eine Art, die des poetiſchen Gebrauchs fähiger und würdiger iſt. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegoriſches haben, ſondern

als Werkzeuge zu betrachten ſind, deren ſich die Weſen, welchen ſie beigelegt werden, falls ſie als wirkliche Perſonen handeln ſollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche ſich die Standhaftigkeit lehnt, ſind lediglich allegoriſch, für den Dichter alſo von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit, iſt es ſchon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit iſt. Die Leyer oder Flöte aber in der Hand einer Muſe, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, ſind ganz und gar keine Sinnbilder, ſind bloße Inſtrumente, ohne welche dieſe Weſen die Wirkungen, die wir ihnen zuſchreiben, nicht hervorbringen können. Von dieſer Art ſind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beſchreibungen etwa noch einflechten, und die ich deßwegen zum Unterſchiede jener allegoriſchen, die poetiſchen nennen möchte. Dieſe bedeuten die Sache ſelbſt, jene nur etwas ähnliches. [1]

[1] Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichſte Gemälde bei allen alten Dichtern iſt: (Lib. I. Od. 35.)

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans aenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, ſage ich, in dieſem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befeſtigung oder für Werkzeuge der Beſtrafung annehmen, ſo gehören ſie doch immer mehr zu den poetiſchen, als allegoriſchen Attributen. Aber auch als ſolche ſind ſie zu ſehr gehäuft, und die Stelle iſt eine von den froſtigſten des Horaz. Sanadon ſagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode heroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage

XI.

Auch der Graf Caylus ſcheint zu verlangen, daß der Dichter ſeine Weſen der Einbildung mit allegoriſchen Attributen

que le Poëte ait eu besoin de ce correctif. Genadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, iſt nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire ſind; denn es ſtand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die feſteſten Bindemittel der Baukunſt zu verwandeln; ſondern, weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht ſind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten ſollen, wenn man ſie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anſtrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig ſind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Verſehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhafteſten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorſtellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer," ſagt er, „nannten „ſie Fides; und wenn ſie ſie Sola Fides nannten, ſo ſcheinen ſie den hohen „Grad dieſer Eigenſchaft, den wir durch grundehrlich (im Engliſchen downright „honesty) ausdrücken, darunter verſtanden zu haben. Sie wird mit einer „freien offenen Geſichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vor„geſtellt, welches ſo fein iſt, daß es für durchſichtig gelten kann. Horaz „nennt ſie daher, in einer von ſeinen Oden, dünnbekleidet, und in einer „andern, durchſichtig." In dieſer kleinen Stelle ſind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erſtlich iſt es falſch, daß Sola ein beſonderes Beiwort ſey, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweiſe anführt (Lib. I. §. 21. Lib. II. §. 3.) bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausſchließung alles übrigen. In der einen Stelle ſcheint den Kritikern das soli ſogar verdächtig und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich darneben ſtehende solenne veranlaßt worden, in den Text gekommen zu ſeyn. In der andern aber iſt nicht von der Treue, ſondern von der Unſchuld, der Unſträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz ſoll in einer ſeiner Oden, der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigſten des erſten Buchs:

ausſchmücken ſolle. [1] Der Graf verſtand ſich beſſer auf die Malerei als auf die Poeſie.

Te ſpes, et albo rara fides colit
Velata panno.

Es iſt wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß ſelten, was wenig vorkommt, und iſt das Beiwort der Treue ſelbſt, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter geſagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte ſoll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchſichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unſern gewöhnlichen Freundſchaftsverſicherungen zu ſagen pflegen: ich wünſchte, Sie könnten mein Herz ſehen. Und dieſer Ort ſoll die Zeile der achtzehnten Ode des erſten Buchs ſeyn:

Arcanique Fides prodiga, perlucidior vitro.

Wie kann man ſich aber von einem bloßen Worte ſo verführen laſſen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr, die Treuloſigkeit? Von dieſer ſagt Horaz, und nicht von der Treue, daß ſie durchſichtig wie Glas ſey, weil ſie die ihr anvertrauten Geheimniſſe eines jeden Blicke bloßſtellt.

[1] Apollo übergiebt den gereinigten und balſamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach ſeinem Vaterlande zu bringen. (Il. π v. 681. 82.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt dieſe Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: il est facheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son tems au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, ou même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.). Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am meiſten mit ſeiner großen Manier ſtreiten. Die ſinnreichſten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht ſo vollkommen charakteriſirt, bei weitem kein ſo lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen

Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.) ἀμφοτέρους δυσχραμένους τους ποδας, lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoin in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde seyn dürfte? Und wie hat ihm das Eckelhafte derselben nicht anstößig seyn können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht (Spence's Polymetis Tab. XLI.) eine wirkliche Antike sey. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichſten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geſchichte darbiete, und wie ſo viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müſſe, je genauer er ſich an die kleinſten von dem Dichter bemerkten Umſtände halten könne.

In dieſem Vorſchlage vermiſcht ſich alſo die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler ſoll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, ſondern er ſoll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er ſoll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er ſoll ihn als Dichter nutzen.

Dieſe zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter ſo verkleinerlich iſt, warum iſt ſie es nicht auch für den Künſtler? Wenn vor dem Homer eine ſolche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden geweſen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus dieſen Gemälden ſein Werk genommen hätte: würde er nicht von unſerer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künſtler nichts von unſerer Hochachtung entziehen, wenn er ſchon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Urſache ſcheint dieſe zu ſeyn. Bei dem Artiſten dünkt uns die Ausführung ſchwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen iſt es umgekehrt, und ſeine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verſtrickung des Laokoon und ſeiner Kinder von der Gruppe genommen, ſo würde ihm das Verdienſt, welches wir bei dieſem ſeinem Bilde für das ſchwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn dieſe Verſtrickung in der Einbildungskraft erſt ſchaffen, iſt weit wichtiger, als ſie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künſtler dieſe Verſtrickung von dem Dichter entlehnt, ſo

würde er in unſern Gedanken doch noch immer Verdienſt genug behalten, ob ihm ſchon das Verdienſt der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor iſt unendlich ſchwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darſtellung gegen einander abwägen, ſo ſind wir jederzeit geneigt, dem Meiſter an der einen ſo viel wiederum zu erlaſſen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt ſogar Fälle, wo es für den Künſtler ein größeres Verdienſt iſt, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne daſſelbe. Der Maler, der nach der Beſchreibung eines Thomſons eine ſchöne Landſchaft darſtellt, hat mehr gethan, als der ſie gerade von der Natur kopirt. Dieſer ſieht ſein Urbild vor ſich; jener muß erſt ſeine Einbildungskraft ſo anſtrengen, bis er es vor ſich zu ſehen glaubt. Dieſer macht aus lebhaften ſinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus ſchwanken und ſchwachen Vorſtellungen willkührlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit iſt, dem Künſtler das Verdienſt der Erfindung zu erlaſſen, eben ſo natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen daſſelbe bei ihm entſpringen müſſen. Denn da er ſahe, daß die Erfindung ſeine glänzende Seite nie werden könne, daß ſein größtes Lob von der Ausführung abhange, ſo ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht ſey, ob ſie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publicum geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ ſeine ganze Erfindſamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zuſammenſetzungen alter Gegenſtände. Das iſt auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob ſie dieſelbe ſchon ſogar in maleriſche und dichteriſche

eintheilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.[1] Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,

Quam si proferres ignota indictaque primus.[2]

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich seyn würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessiren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hangt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.

[2] Ad Pisones v. 128-130.

verweilen; was wir ſehen gefällt uns nicht, und was wir dabei denken ſollen, wiſſen wir nicht.

Nun nehme man beides zuſammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmſte bei weitem nicht iſt, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung ſeiner Kunſt befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Urſache, warum er ſich ſo ſelten zu neuen Vorwürfen entſchließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in ſeiner Bequemlichkeit, in ſeiner Unwiſſenheit, in der Schwierigkeit des mechaniſchen Theiles der Kunſt, welche allen ſeinen Fleiß, alle ſeine Zeit erfordere, ſuchen dürfen; ſondern man wird ſie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einſchränkung der Kunſt, Verkümmerung unſeres Vergnügens, zu ſeyn ſcheint, als eine weiſe und uns ſelbſt nützliche Enthaltſamkeit an dem Artiſten zu loben geneigt ſeyn. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für ſeinen guten Willen danken, aber ihn ſchwerlich ſo allgemein nutzen, als er es erwartet. Geſchähe es jedoch, ſo würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig ſeyn, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künſtler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm ſo unſterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum ſo gelehrt ſeyn ſoll, als der Kenner aus ſeinen Büchern iſt? Daß ihm alle Scenen der Geſchichte und der Fabel, die ein ſchönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig ſeyn ſollen? Ich gebe es zu, daß die Künſtler beſſer gethan hätten, wenn ſie ſeit Raphaels Zeiten, anſtatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geſchehen iſt, ſo laſſe man das Publicum in ſeinem Gleiſe, und mache ihm ſein Vergnügen nicht

saurer, als ein Vergnügen zu ſtehen kommen muß, um das zu ſeyn, was es ſeyn ſoll.

Protogenes hatte die Mutter des Ariſtoteles gemalt. Ich weiß nicht wie viel ihm der Philoſoph dafür bezahlte. Aber entweder anſtatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß ſein Rath eine bloße Schmeichelei geweſen ſey. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfniß der Kunſt erwog, allen verſtändlich zu ſeyn, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt ſprach, und von welchen er vorausſehen konnte, daß ſie auch der Nachwelt unvergeßlich ſeyn würden. Doch Protogenes war nicht geſetzt genug, dieſem Rathe zu folgen; impetus animi, ſagt Plinius, et quædam artis libido,[1] ein gewiſſer Uebermuth der Kunſt, eine gewiſſe Lüſternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geſchichte eines Jalyſus,[2] einer Cydippe und

[1] Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

[2] Richardſon nennt dieſes Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerkſamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch ſo vortrefflich ſeyn, von der Hauptfigur abgezogen werden müſſe. „Protogenes, ſagt er, hatte in ſeinem berühmten Gemälde Jalyſus „ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit ſo vieler Kunſt ausgemalt, daß „es zu leben ſchien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es „aber aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, zu ſehr an ſich zog, ſo „löſchte er es gänzlich wieder aus.“ (Traité de la Peinture T. I. p. 46.) Richardſon hat ſich geirrt. Dieſes Rebhuhn war nicht in dem Jalyſus, ſondern in einem andern Gemälde des Protogenes geweſen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος, hieß. Ich würde dieſen Fehler, welcher aus einer mißverſtandenen Stelle des Plinius entſtanden iſt, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meurſius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Ialyssus,

dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellt haben.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses,

Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750 Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deßwegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

daß durch die maleriſche Aufhebung des Unterſchiedes der ſichtbaren und unſichtbaren Weſen, zugleich alle die charakteriſtiſchen Züge verloren gehen, durch welche ſich dieſe höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. Wenn endlich die über das Schickſal der Trojaner getheilten Götter unter ſich ſelbſt handgemein werden: ſo geht bei dem Dichter [1] dieſer ganze Kampf unſichtbar vor, und dieſe Unſichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, ſich die Perſonen der Götter und ihre Handlungen ſo groß, und über das gemeine Menſchliche ſo weit erhaben zu denken, als ſie nur immer will. Die Malerei aber muß eine ſichtbare Scene annehmen, deren verſchiedene nothwendige Theile der Maaßſtab für die darauf handelnden Perſonen werden; ein Maaßſtab, den das Auge gleich darneben hat, und deſſen Unproportion gegen die höhern Weſen, dieſe höhern Weſen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künſtlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in dieſem Kampfe den erſten Angriff wagt, tritt zurück und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen ſchwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Gränzſteine hingewälzt hatten.

Η δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειη,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um die Größe dieſes Steins gehörig zu ſchätzen, erinnere man ſich, daß Homer ſeine Helden noch einmal ſo ſtark macht, als die ſtärkſten Männer ſeiner Zeit, jene aber von den Männern, wie ſie Neſtor in ſeiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva

[1] Iliad. Φ. v. 385.

einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Neſtors Jugendjahren zum Gränzſteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen ſolchen Stein gegen den Mars ſchleudert, von welcher Statur ſoll die Göttin ſeyn? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportionirt ſeyn, ſo fällt das Wunderbare weg. Ein Menſch, der dreimal größer iſt als ich, muß natürlicher Weiſe auch einen dreimal größeren Stein ſchleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemeſſen ſeyn, ſo entſteht eine anſchauliche Unwahrſcheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anſtößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenſchliche Stärke haben müſſe, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung ſehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von dieſem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Επτα δ' υπεσχε πελεθρα — —

bedeckte ſieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte dieſe außerordentliche Größe geben. Giebt er ſie ihm aber nicht, ſo liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homeriſche Mars, ſondern ein gemeiner Krieger. [1]

[1] Dieſen unſichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in ſeinem zwölften Buche (v. 138—185) nachgeahmt, mit der nicht undeutlichen Abſicht, ſein Vorbild zu verbeſſern. Es ſcheint nämlich, der Grammatiker habe es unanſtändig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt alſo zwar auch die Götter große Felſenſtücke, die ſie von dem Ida abreißen, gegeneinander ſchleudern; aber dieſe Felſen zerſchellen an den unſterblichen Gliedern der Götter, und ſtieben wie Sand um ſie her:

— — — Οι δε κολωνας
Χερσιν απορρηξαντες απ' ουδεος Ιδαιοιο
Βαλλον επ' αλληλους· αι δε ψαμαθοισι ομοιαι
Ρεια διασκιδναντο· θεων περι δ' αζετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα — — —

Eine Künſtelei, welche die Hauptſache verdirbt. Sie erhöht unſern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche ſie gegen

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt, [1] müssen

einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht läugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel, und tief bis in den Abgrund ertönt, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehört wird, dünkt mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu seyn. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

[1] In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, diese Assertion in Abrede seyn. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit übersteigt. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedeckt, auf den Helm der Minerva (*Κυνεην εκατον πολιων πρωλεσσι αραρυιαν.* Iliad. E. v. 744.), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. N. v. 20.); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. Σ. v. 516—19.)

in dem Gemälde auf das gemeine Maaß der Menſchheit herabſinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Weſen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen ſind.

Das Mittel, deſſen ſich die Malerei bedient, uns zu verſtehen zu geben, daß in ihren Compoſitionen dieſes oder jenes als unſichtbar betrachtet werden müſſe, iſt eine dünne Wolke, in welche ſie es von der Seite der mithandelnden Perſonen einhüllt. Dieſe Wolke ſcheint aus dem Homer ſelbſt entlehnt zu ſeyn. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: ſo läßt der Dichter ihn von der ſchützenden Gottheit in einen dicken

— — *Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη*
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ἑιματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἡσαν.

Selbſt Ausleger des Homers, alte ſowohl als neue, ſcheinen ſich nicht allezeit dieſer wunderbaren Statur ſeiner Götter genugſam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die ſie über den großen Helm der Minerva geben zu müſſen glauben. (S. die Clarkiſch-Erneſtiſche Ausgabe des Homers an der angegogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man ſich die Homeriſchen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man ſie, in Geſellſchaft der Sterblichen, auf der Leinwand zu ſehen verwöhnt wird. Iſt es indeß ſchon nicht der Malerei vergönnt, ſie in dieſen überſteigenden Dimenſionen darzuſtellen, ſo darf es doch die Bildhauerei gewiſſermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meiſter, ſo wie die Bildung der Götter überhaupt, alſo auch das Koloſſaliſche, das ſie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnt haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verſchiedene Anmerkungen über dieſes Koloſſaliſche insbeſondere, und warum es in der Bildhauerei von ſo großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung iſt, verſpare ich auf einen andern Ort.

Nebel oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,[1] den Idäus vom Neptun,[2] den Hektor vom Apollo.[3] Und dieſen Nebel, dieſe Wolke wird Caylus nie vergeſſen, dem Künſtler beſtens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer ſieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetiſche Redensart für unſichtbar machen ſeyn ſoll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, dieſen poetiſchen Ausdruck realiſirt und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer ſpaniſchen Wand, vor ſeinem Feinde verborgen ſteht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Gränzen der Malerei herausgehen; denn dieſe Wolke iſt hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes ſymboliſches Zeichen, das den befreiten Held nicht unſichtbar macht, ſondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unſichtbar vorſtellen. Sie iſt hier nichts beſſer, als die beſchriebenen Zettelchen, die auf alten gothiſchen Gemälden den Perſonen aus dem Munde gehen.

Es iſt wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze ſtoßen: τρις δ' ηερα τυψε βαθειαν.[4] Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles ſo wüthend geweſen, daß er noch dreimal geſtoßen, ehe er es gemerkt, daß er ſeinen Feind nicht mehr vor ſich habe. Keinen wirklichen Nebel ſahe Achilles nicht, und das ganze Kunſtſtück, womit die Götter unſichtbar machten, beſtand

[1] Iliad. Γ. v. 381.
[2] Iliad. Ε. v. 23.
[3] Iliad. Υ. v. 444.
[4] Ibid. v. 446.

auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.[1] In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung

[1] Iliad. Y. v. 321.

der Lichtſtrahlen, daß ſie nicht geſehen werden; [1] ſondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des ſterblichen Geſichts, wenn ſie geſehen werden ſollen. Nicht genug alſo, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern iſt; dieſes willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die beſtimmte Deutlichkeit, die es als ein ſolches haben könnte, denn ſie brauchen es eben ſowohl, um das Sichtbare unſichtbar, als um das Unſichtbare ſichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von ſeiner Ilias und Odyſſee nichts übrig hätten, als eine

[1] Zwar läßt Homer auch Gottheiten ſich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn ſie von andern Gottheiten nicht wollen geſehen werden. Z. E. Iliad. Ξ. v. 282, wo Juno und der Schlaf ἠερα ἐσσαμενω ſich nach dem Ida verfügen, war es der ſchlauen Göttin höchſte Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reiſe, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wolluſttrunkenen Jupiter mit ſeiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen.

Πως κ' ἐοι, ἐιτις νωϊ θεων ἀιειγενεταων
Ενδον' ἀθρησειε; — — —

Sie furchte ſich nicht von den Menſchen geſehen zu werden, ſondern von den Göttern. Und wenn ſchon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf ſagen läßt:

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ἀνδρων
Ορεσθαι τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσειον.

ſo folgt doch daraus nicht, daß ſie erſt dieſe Wolke vor den Augen der Menſchen würde verborgen haben, ſondern es will nur ſo viel, daß ſie in dieſer Wolke eben ſo unſichtbar den Göttern werden ſolle, als ſie es nur immer den Menſchen ſey. So auch, wenn Minerva ſich den Helm des Pluto aufſetzt, (Iliad. E. v. 845.) welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geſchieht es nicht, um von den Trojanern nicht geſehen zu werden, die ſie entweder gar nicht, oder unter der Geſtalt des Sthenelus erblicken, ſondern lediglich, damit ſie Mars nicht erkennen möge.

ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters seyn, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sey das Gemälde der Pest.[1] Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, „und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele „Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ' οὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ' ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Ἐκλαγξαν δ' ἀρ' ὀϊϛοι ἐπ' ὠμων χωομενοιο,
Αὐτου κινηθεντος· ὁ δ' ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Ἑζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Οὐρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο, και κυνας ἀργους·
Αὐταρ ἐπειτ' αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ'· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte

[1] Iliad. A. v. 44–52. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun ſitzt er gegen den Schiffen über, und ſchnellt — fürchterlich erklingt der ſilberne Bogen — den erſten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menſchen ſelbſt; und überall lodern unaufhörlich Holzſtöße mit Leichnamen. — Es iſt unmöglich, die muſikaliſche Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören laſſen, in eine andere Sprache überzutragen. Es iſt eben ſo unmöglich, ſie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob ſie ſchon nur der allerkleinſte Vorzug iſt, den das poetiſche Gemälde vor ſelbigem hat. Der Hauptvorzug iſt dieſer, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemälden führt.

Aber vielleicht iſt die Peſt kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier iſt ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter.[1] Ein goldener offener Palaſt, willkürliche Gruppen der ſchönſten und verehrungswürdigſten Geſtalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Maſſen von Licht und Schatten, welche Contraſte, welche Mannichfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler ſo bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich ſchlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterſchrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die ſelbſt kein Gemälde ſind.

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ηγορωντο
Χρυσεῳ εν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη

[1] Iliad. Δ. v. 1–4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Λειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannichfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde seyn würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den

materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wenn ihrer auch noch ſo viele, wenn ſie auch noch ſo vortrefflich wären, ſich dennoch auf das maleriſche Talent des Dichters nichts ſchließen läßt.

XIV.

Iſt dem aber ſo, und kann ein Gedicht ſehr ergiebig für den Maler, dennoch aber ſelbſt nicht maleriſch, hinwiederum ein anderes ſehr maleriſch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler ſeyn: ſo iſt es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierſtein der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die ſie dem Artiſten darbieten, beſtimmen wollen. [1]

Fern ſey es, dieſem Einfalle auch nur durch unſer Stillſchweigen das Anſehen einer Regel gewinnen zu laſſen. Milton würde als das erſte unſchuldige Opfer derſelben fallen. Denn es ſcheint wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn ſpricht, nicht ſowohl Nationalgeſchmack, als eine Folge ſeiner vermeinten Regel geweſen. Der Verluſt des Geſichts, ſagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit ſeyn, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, ſo lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre deſſelben auch die Sphäre meines

[1] Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un Poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différens Tableaux, qu'offrent les Poëmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des Poëtes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poëmes et du génie de leurs Auteurs.

innern Auges seyn, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorene Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deßwegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannichfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen. [1]

[1] Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph.

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Classen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäciliens-tag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles

p. 1331.) gesagt: die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Energie, Träume der Wachenden; *Αι ποιητικαι φαντασιαι δια την ενεργειαν εγηγοροτων ενυπνια εισιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, derer vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

iſt jeder Augenblick gemalt, und alle dieſe Augenblicke ſind ſo nahe und doch ſo unterſchieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus dieſem Gemälde allein lernen könnte.[1] Pandarus zieht ſeinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, ſetzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit ſammt dem Pfeile unten an dem Einſchnitte zurück, die Senne naht ſich der Bruſt, die eiſerne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerundete Bogen ſchlägt tönend auseinander, die Senne ſchwirrt, ab ſprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach ſeinem Ziele.

Ueberſehen kann Caylus dieſes vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er alſo darin, warum er es für unfähig achtete, ſeinen Artiſten zu beſchäftigen? Und was war es, warum ihm die Verſammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieſer Abſicht tauglicher dünkte? Hier ſowohl als dort ſind ſichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als ſichtbare Vorwürfe, um ſeine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieſer ſeyn. Obſchon beide Vorwürfe, als ſichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig ſind: ſo

[1] Iliad. △. v. 105.

Αυτικ' ἰοῦλα τοξον ἐΰξοον — — — —
Και το μεν ἐν κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
Αγκλινας — — — — — — —
Αυταρ ὁ ουλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ἑλετ' ἰον
Αβλητα. πτεροεντα, μελαινων ἐρμ' ὀδυνων.
Αἰψα δ' ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον — —
Εἱλκε δ' ὁμου γλυφιδας τε λαβων. και νευρα βοειαι.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε.
Αιγξε βιος. νευρη δε μεγ' ἰαχεν. ἀλτο δ' ὀϊστος
Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die

Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malt er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemalde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte. [1]

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοὼς βάλε καμπύλα κύκλα,
Χάλκεα ὀκτάκνημα, σιδηρεῳ ἄξονι ἀμφίς·
Τῶν ἧτοι χρυσέη ἴτυς ἀφθίτοις, αὐτὰρ ὑπερθεν
Χάλκε' ἐπισσωτρα, προσαρήροτα, θαῦμα ἰδέσθαι·
Πλῆμναι δ' ἀργύρου εἶσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Δίφρος δε χρυσειοσι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Κέκρεται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἶσι·
Του δ' ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πέλεν· αὐτὰρ ἐπ' ἀκρῳ
Δῆσε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ' ἐβαλε, χρυσεια. — — — —

Iliad. E. v. 722-31.

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalt haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.[1]

— — — *Μαλακον δ' ενδυνε χιτωνα,*
Καλον, νηγατεον, περι δ' ἀυ μεγα βαλλετο φαρος.
Ποσσι δ' ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Αμφι δ' ἀρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,
Ειλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns ausser den goldnen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters;

[1] Iliad. B. v. 43 - 47.

nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun iſt es der Commandoſtab des kriegeriſchen Pelops; nun der Hirtenſtab des friedlichen Atreus, u. ſ. w.

— Σκηπτρον ἐχων. το μεν Ηφαιστος καμε τευχων
Ηφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀναχτι
Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ.
Ερμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ.
Αυταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων.
Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ.
Αυταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι.
Πολλῃσι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασσειν. [1]

So kenne ich endlich dieſes Scepter beſſer, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers dieſe Stelle als die vollkommenſte Allegorie von dem Urſprunge, dem Fortgange, der Befeſtigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menſchen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läſe, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menſchen zu ſeiner Erhaltung das unentbehrlichſte iſt, die Abſtellung der Bedürfniſſe überhaupt anzeige, welche die erſten Menſchen, ſich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erſte König ein Sohn der Zeit (*Ζευς Κρονιων*), ein ehrwürdiger Alte geweſen ſey, welcher ſeine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (*Διακτορῳ Αργειφοντῃ*) theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, ſeine oberſte Gewalt dem tapferſten Krieger (*Πελοπι πληξιππῳ*) überlaſſen habe; daß der

[1] Iliad. B. v. 101 - 108.

tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (ποιμην λαων), sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολυαρνι θυεσῃ) der Weg gebahnt worden, das was bisher das Vertrauen ertheilt, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dem ungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwört, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen. [1]

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν οὐποτε φυλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλουσε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὐτε μιν υἱες Αχαιων
Ἐν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιστας
Προς Διος ἑιρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von

[1] Iliad. A. v. 234-239.

verſchiedener Materie und Figur zu ſchildern, als uns von der Verſchiedenheit der Macht, deren Zeichen dieſe Stäbe waren, ein ſinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieſer, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geſchnitten; jener der alte Beſitz eines edeln Hauſes; dieſer beſtimmt, die erſte die beſte Fauſt zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inſeln und über ganz Argos erſtreckt; dieſer von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebſt andern die Bewahrung der Geſetze anvertraut hatte. Dieſes war wirklich der Abſtand, in welchem ſich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abſtand, den Achill ſelbſt, bei allem ſeinem blinden Zorne, einzugeſtehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit ſeinen Beſchreibungen dergleichen weitere Abſichten verbindet, ſondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun iſt, wird er dieſes Bild in eine Art von Geſchichte des Gegenſtandes verſtreuen, um die Theile deſſelben, die wir in der Natur neben einander ſehen, in ſeinem Gemälde eben ſo natürlich auf einander folgen und mit dem Fluſſe der Rede gleichſam Schritt halten zu laſſen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen: einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polirt und an beiden Spitzen mit Goldblech beſchlagen. Was thut er? Zählt er uns alle dieſe Eigenſchaften ſo trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen ſolchen Bogen angeben, vorſchreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus deſſen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felſen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deßwegen beſtimmte er ſie zu einem Bogen; ſie kommen in die Arbeit, der Künſtler verbindet ſie, polirt ſie,

beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[1]

— — — *Τοξον ἐϋξοον, ἰξαλου αἰγος*
Αγριου, ὁν ρα ποτ' αὐτος, ὑπο ςερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς ςηθος· ὁ δ' ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ.
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξυος ἠραρε τεκτων,
Παν δ' ἐν λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existiren, auszudrücken. In dem Homer selbst finden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile

[1] Iliad. Δ. v. 105–111.

eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge

den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.[1]

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.
Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.

[1] S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malt. Malt, aber ohne alle Täuschung malt. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag seyn, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht läugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter seyn soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich vertheilt scheinen, unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen „diese poetische Schilderung ganz matt und düster seyn würde?“[1] Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilt, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspuncte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schaale dient, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches

[1] Breitingers kritische Dichtkunst Th. II. S. 807.

uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, geſehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da ſagt, daß die bloßen Zeilen.

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt ſich am Stengel auf, und krönt ſein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß dieſe Zeilen in Anſehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Hupſum wetteifern können, muß ſeine Empfindung nie befragt haben, oder ſie vorſetzlich verläugnen wollen. Sie mögen ſich, wenn man die Blume ſelbſt in der Hand hat, ſehr ſchön dagegen recitiren laſſen; nur für ſich allein ſagen ſie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding ſelbſt bin ich weit entfernt zu ſehen.

Nochmals alſo: ich ſpreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach ſeinen Theilen zu ſchildern; ſie kann es, weil ihre Zeichen, ob ſie ſchon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen ſind; ſondern ich ſpreche es der Rede als dem Mittel der Poeſie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuſchende gebricht, worauf die Poeſie vornehmlich geht, und dieſes Täuſchende, ſage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexiſtirende des Körpers mit dem Conſecutiven der Rede dabei in Colliſion kömmt, und indem jenes in dieſes aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in ſeine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzuſammenſetzung dieſer Theile in das Ganze ungemein ſchwer, und nicht ſelten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuſchende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verſtande ſeiner Leſer zu thun hat,

und nur auf deutliche und ſo viel möglich vollſtändige Begriffe geht, können dieſe aus der Poeſie ausgeſchloſſene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Proſaiſt, ſondern auch der dogmatiſche Dichter (denn da, wo er dogmatiſirt, iſt er kein Dichter), können ſich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So ſchildert z. E. Virgil in ſeinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvæ
Forma bovis, cui turpe caput. cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtæ sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quæque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein ſchönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc. [1]

Denn wer ſieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinanderſetzung der Theile, als an dem Ganzen gelegen geweſen? Er will uns die Kennzeichen eines ſchönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu ſetzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob ſich aber alle dieſe Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zuſammen faſſen laſſen, oder nicht, das konnte ihm ſehr gleichgültig ſeyn.

Außer dieſem Gebrauche ſind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenſtände, ohne den oben erwähnten Homeriſchen

[1] Georg. lib. III. v. 51 et 79.

Kunſtgriff, das Coexiſtirende derſelben in ein wirkliches Succeſſives zu verwandeln, jederzeit von den feinſten Richtern für ein froſtiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetiſche Stümper, ſagt Horaz, nicht weiter kann, ſo fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren ſich ſchlängelnden Bach, einen rauſchenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.[1]

Der männliche Pope ſah auf die maleriſchen Verſuche ſeiner poetiſchen Kindheit mit großer Geringſchätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungsſucht ſo früh wie möglich entſagen müſſe, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gaſtgebot auf lauter Brühen.[2] Von dem

[1] De A. P. v. 16.

[2] Prologue to the Satires. v. 340.
That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.
Ibid. v. 148.
— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?
Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentiſche Erklärung des Dichters ſelbſt gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als

Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben. [1]

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen seyn? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich deßfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu seyn scheinen, vielmehr bestätigen.

Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen eben so nichtig als von der andern erscheint.

[1] Poétique Française. T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont executé ce que j'avais conçu: et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fecond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpuncte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Gränzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthigt sieht, friedlich von beiden Theilen compensirt: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine

etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Drapperie des Raphaels macht.[1] „Alle „Falten, sagt er, haben bei ihm ihre Ursachen, es sey durch „ihr eigen Gewicht, oder durch die Ziehung der Glieder. „Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; „Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man „sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Re„gung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme „zur Ausstreckung gegangen oder geht, oder ob es ausgestreckt „gewesen, und sich krümmt.“ Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Dem ungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen

[1] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 99.

Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sey z. E. ein Schiff, entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen war seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα*,[1] runde, eherne, achtspeichigte Räder. Auch das vierte: *ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον*.[2] ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber, will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweist und rechtfertigt nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander gränzen, daß sie ohne Anstoß für einen

[1] Iliad. E. v. 722.

[2] Iliad. M. v. 296.

einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren „und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der Griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, acht„speichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem ersten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte." So wissen wir mit

eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erſt mit dem Dinge und dann mit ſeinen Zufälligkeiten bekannt. Dieſen Vortheil hat unſere Sprache nicht. Oder ſoll ich ſagen, ſie hat ihn, und kann ihn nur ſelten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides iſt eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach ſetzen wollen, ſo müſſen ſie im statu absoluto ſtehen; wir müſſen ſagen: runde Räder, ebern und achtſpeichigt. Allein in dieſem statu kommen unſere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müſſen, wenn man ſie als ſolche zu dem nächſten Zeitworte, das von dem Dinge prädicirt wird, zieht, nicht ſelten einen ganz falſchen, allezeit aber einen ſehr ſchielenden Sinn verurſachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und ſcheine das Schild vergeſſen zu wollen, das Schild des Achilles, dieſes berühmte Gemälde, in deſſen Rückſicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei [1] betrachtet wurde. Ein Schild, wird man ſagen, iſt doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenſtand, deſſen Beſchreibung nach ſeinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt ſeyn ſoll? Und dieſes Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Verſen, nach ſeiner Materie, nach ſeiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche deſſelben füllten, ſo umſtändlich, ſo genau beſchrieben, daß es neuern Künſtlern nicht ſchwer gefallen, eine in allen Stücken übereinſtimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf dieſen beſondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malt nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, ſondern als ein werdendes Schild. Er hat alſo auch hier ſich des geprieſenen

[1] Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

Kunstgriffes bedient, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu seyn, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeihungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeihungen, als Prophezeihungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.[1] Wenn

[1] Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leiht. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum: Ille enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia

ihn aber dieſes entſchuldigt, ſo hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche ſeine Abweichung von dem Homeriſchen Wege hat. Leſer von einem feinern Geſchmacke werden mir Recht geben. Die Anſtalten, welche Vulkan zu ſeiner Arbeit macht, ſind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anſtatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anſtalten zur Arbeit, ſondern auch die Arbeit ſelbſt zu ſehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geſchäftigen Gott mit ſeinen Cyklopen überhaupt gezeigt,

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras

narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (Ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.) Und warum dieſes? Darum, meint Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführt, ſondern

— — — — genus omne futuræ
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es alſo möglich geweſen, daß mit eben der Geſchwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieſes iſt der Verſtand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ab verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas weniges von dem non enarrabile texto Clypei beibringen konnte, ſo konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus ſelbſt thun; ſondern er mußte es verſparen, bis alles fertig war. Ich wünſchte für den Virgil ſehr, dieſes Raiſonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entſchuldigung würde ihm weit rühmlicher ſeyn. Denn wer hieß ihm, die ganze römiſche Geſchichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer ſein Schild zu einem Inbegriffe von allem was in der Welt vorgeht. Scheint es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigſtens in der Anzahl derſelben übertreffen wollen? Und was wäre kindiſcher geweſen?

Accipiunt, reddunque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam. [1]

den Vorhang auf einmal niederfallen, und verſetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählig in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnt ſie an den Stamm einer Eiche, und nachdem ſie der Held genug begafft, und beſtaunt, und betaſtet, und verſucht, hebt ſich die Beſchreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier iſt, und Da iſt, Nahe dabei ſteht, und Nicht weit davon ſieht man — ſo kalt und langweilig wird, daß alle der poetiſche Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu laſſen. Da dieſes Gemälde hiernächſt nicht Aeneas macht, als welcher ſich an den bloßen Figuren ergötzt, und von der Bedeutung derſelben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob ſie ſchon von den künftigen Schickſalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben ſo viel wiſſen mußte, als der gutwillige Ehemann; ſondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kommt, ſo bleibt die Handlung offenbar während demſelben ſtehen. Keine einzige von ſeinen Perſonen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringſten Einfluß, ob auf dem Schilde dieſes oder etwas anderes vorgeſtellt iſt; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei ſchmeichelhaften Anſpielungen ſeine Materie aufſtutzt, aber nicht das große Genie, das ſich auf die eigene innere Stärke ſeines Werks verläßt, und alle äußere

[1] Aeneid. lib. VIII. 447–454.

Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kommt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Eben so bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und, in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maaße zeichnen zu lassen.

Sein Einfall mit den verſchiedenen concentriſchen Zirkeln iſt ſehr ſinnreich, obſchon die Worte des Dichters nicht den geringſten Anlaß dazu geben, auch ſich ſonſt keine Spur findet, daß die Alten auf dieſe Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer ſelbſt σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, ein auf allen Seiten künſtlich ausgearbeitetes Schild nennt, ſo würde ich lieber, um mehr Raum auszuſparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es iſt bekannt, daß die alten Künſtler dieſe nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweist.[1] Doch nicht genug, daß ſich Boivin dieſes Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorſtellungen ſelbſt, denen er auf dem ſonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verſchaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild iſt, in zwei bis drei beſondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen ſollen, ſondern, anſtatt daß er ſich bemühte, den Forderungen ſeiner Gegner eine Genüge zu leiſten, hätte er ihnen zeigen ſollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beiſpiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt ſagt:[2]

Λαοι δ' εἰν ἀγορῃ ἡσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νειικος
Ὠρωρει· δυο δ' ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ἀνδρος ἀποφθιμενου· ὁ μεν ἠυχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἑλεσθαι·
Ἀμφω δ' ἱεσθην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρηγοι·

[1] — Scuto ejus, in quo Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu parmæ; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. Sect. 4 p. 726. Edit. Hard.

[2] Iliad. Σ. v. 497–508.

Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Ειατ' ἐπι ξεστοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδικαζον.
Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα —

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die ſtreitige Erlegung einer anſehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtſchlag. Der Künſtler, der dieſen Vorwurf ausführen ſoll, kann ſich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick deſſelben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtheilſpruches, oder welchen er ſonſt, vor oder nach, oder zwiſchen dieſen Augenblicken, für den bequemſten hält. Dieſen einzigen Augenblick macht er ſo prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuſchungen aus, welche die Kunſt in Darſtellung ſichtbarer Gegenſtände vor der Poeſie voraus hat. Von dieſer Seite aber unendlich zurückgelaſſen, was kann der Dichter, der eben dieſen Vorwurf mit Worten malen ſoll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er ſich gleichfalls ſeiner eigenthümlichen Vortheile bedient? Und welches ſind dieſe? Die Freiheit, ſich ſowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunſtwerke auszubreiten, und das Vermögen, ſonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künſtler zeigt, ſondern auch das, was uns dieſer nur kann errathen laſſen. Durch dieſe Freiheit, durch dieſes Vermögen allein kommt der Dichter dem Künſtler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichſten, wenn die Wirkung derſelben gleich lebhaft iſt; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringt, als das andere

dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpuncte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden seyn; die Beschuldigung und Abläugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt [1] in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölfe theilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem ἐν μὲν ἔπειτα, oder ἐν δὲ ποιῆσε, oder ἐν δ' ἔτιθει, oder ἐν δὲ τοῖσιν

[1] v. 509–540.

Ἀμφιγυήεις anfängt.[1] Wo dieſe Eingangsworte nicht ſtehen, hat man kein Recht, ein beſonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was ſie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunct mangelt, als welche der Dichter anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er ſich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringſten Zug einfließen laſſen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er ſo verfahren, wie ſeine Tadler es verlangen: es iſt wahr, ſo würden dieſe Herren an ihm nichts auszuſetzen, aber in der That auch kein Menſch von Geſchmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ ſich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, ſondern glaubte noch etwas ganz beſonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieſer ſo zerſtückten Gemälde nach den ſtrengſten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben ſey. Contraſt, Perſpectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beſte beobachtet. Und ob er ſchon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugniſſe, die Malerei zu den Zeiten des Trojaniſchen Krieges noch in der Wiege geweſen, ſo mußte doch entweder Homer, vermöge ſeines göttlichen Genies, ſich nicht ſowohl an das, was die Malerei damals oder zu ſeiner

[1] Das erſte fängt an mit der 483ſten Zeile, und geht bis zur 489ſten; das zweite von 490–509; das dritte von 510–540; das vierte von 541–549; das fünfte von 550–560; das ſechſte von 561–572; das ſiebente von 573–586; das achte von 587–589; das neunte von 590–605, und das zehnte von 606–608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es iſt aber aus den bei dem zweiten, ἐν δὲ δύω ποιησε πολεις, und aus der Beſchaffenheit der Sache ſelbſt deutlich genug, daß es ein beſonderes Gemälde ſeyn muß.

Zeit leiſten konnte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was ſie überhaupt zu leiſten im Stande ſey; oder auch jene Zeugniſſe ſelbſt mußten ſo glaubwürdig nicht ſeyn, daß ihnen die augenſcheinliche Ausſage des künſtlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieſes wenigſtens wird ſich niemand überreden laſſen, der aus der Geſchichte der Kunſt etwas mehr als die bloßen Data der Hiſtorienſchreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit geweſen, glaubt er nicht bloß deßwegen, weil es ein Plinius oder ſo einer ſagt, ſondern vornehmlich weil er aus den Kunſtwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß ſie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homeriſchen Schildes beſtehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieſes Meiſters zu Delphi, von welchen uns Pauſanias eine ſo umſtändliche Beſchreibung hinterlaſſen,[1] waren offenbar ohne alle Perſpective. Dieſer Theil der Kunſt iſt den Alten gänzlich abzuſprechen, und was Pope beibringt, um zu beweiſen, daß Homer ſchon einen Begriff davon gehabt habe, beweist weiter nichts, als daß ihm ſelbſt nur ein ſehr unvollſtändiger Begriff davon beigewohnt.[2] „Homer, ſagt er, kann kein Fremdling in der

[1] Phocic. cap. XXV–XXXI.

[2] Um zu zeigen, daß dieſes nicht zu viel von Popen geſagt iſt, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundſprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expresly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich ſage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperſpectiv, (Perspective aérienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maaßgebung der Entfernung verminderten

„Perſpectiv geweſen ſeyn, weil er die Entfernung eines Gegen-
„ſtandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt
„z. E., daß die Kundſchafter ein wenig weiter als die andern
„Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den
„Schnittern das Mahl zubereitet worden, bei Seite geſtanden.
„Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen
„überſäeten Thale ſagt, iſt augenſcheinlich die Beſchreibung
„einer großen perſpectiviſchen Gegend. Ein allgemeiner Be-
„weisgrund dafür kann auch ſchon aus der Menge der Figuren
„auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer
„vollen Größe ausgedrückt werden konnten; woraus es denn
„gewiſſermaaßen unſtreitig, daß die Kunſt, ſie nach der Per-
„ſpective zu verkleinern, damaliger Zeit ſchon bekannt geweſen."
Die bloße Beobachtung der optiſchen Erfahrung, daß ein Ding
in der Ferne kleiner erſcheint, als in der Nähe, macht ein
Gemälde noch lange nicht perſpectiviſch. Die Perſpective erfor-
dert einen einzigen Augenpunct, einen beſtimmten natürlichen
Geſichtskreis, und dieſes war es, was den alten Gemälden
fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus
war nicht horizontal, ſondern nach hinten zu ſo gewaltig in
die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander
zu ſtehen ſcheinen ſollten, über einander zu ſtehen ſchienen.
Und wenn dieſe Stellung der verſchiedenen Figuren und ihrer
Gruppen allgemein geweſen, wie aus den alten Basreliefs,
wo die hinterſten allezeit höher ſtehen als die vorderſten, und
über ſie wegſehen, ſich ſchließen läßt: ſo iſt es natürlich, daß
man ſie auch in der Beſchreibung des Homers annimmt, und

Größen gar nichts zu thun hat, ſondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beſchaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir ſie ſehen, verſteht. Wer dieſen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wiſſen.

diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthigerweise trennt. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert diesem zu Folge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspectivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen seyn, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannichfaltige Fehler gegen die Perspectiv finden, als man jetzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde. [1]

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punct zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf. [2]

XX

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt

[1] Betrachtungen über die Malerei S. 165.

[2] Geschrieben im Jahr 1765.

habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannichfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem

augenſcheinlicher erhelle, wie thöricht es ſey, etwas zu wagen, das Homer ſo weislich unterlaſſen hat. Wenn ich bei ihm leſe: [1]

[1] Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit dieſem Portrait des Manaſſes, bis auf die Tautologieen, ſehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictys Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führt nach dem Meyeriak (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beſchreibungen an, welche Dares Phrygius und Sedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erſtern kommt ein Zug vor, der ein wenig ſeltſam klingt. Dares ſagt nämlich von der Helena, ſie habe ein Mal zwiſchen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts ſchönes? Ich wollte, daß die Franzöſin ihre Meinung darüber geſagt hätte. Meines Theils halte ich das Wort nota hier für verfälſcht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen μεσοφρυον und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er ſagen, liefen nicht zuſammen, ſondern waren durch einen kleinen Zwiſchenraum abgeſondert. Der Geſchmack der Alten war in dieſem Puncte verſchieden. Einigen gefiel ein ſolcher Zwiſchenraum, andern nicht (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 248.). Anakreon hielt die Mittelſtraße; die Augenbraunen ſeines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennt, noch völlig in einander verwachſen, ſie verliefen ſich ſanft in einem einzigen Puncte. Er ſagt zu dem Künſtler, welcher ſie malen ſollte (Od. 28.):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μιαγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Τι λειθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἐτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obſchon auch ohne ſie der Verſtand der nämliche iſt, und von Henr. Stephane nicht verfehlt worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed jungo sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl

Ην ἡ γυνη παφιαλλης, ὑυοφρυς, ὑυχρουσατη,
Κυπαρειος, ὑυπροσωπος, βουπις, χυονοχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γομον ἁλσος,
Λευκοβραχιων, τερφερα, καλλος ἀντιφρυς ὑμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παφια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ὑπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἁβαπτιζον, ἀυτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,
Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Λειφη μαχρα, καταλευκος, ὁθεν ὑμυδουργηθη
Κυκνογενη την ὑυοπτον Ελενην χρηματιζειν. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönchs sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert. [1]

sodann anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jacoam mora,

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heißen auch bei eben demselben Dichter lacertorum mora, soviel als junctura (Schrœderus ad. v. 762. Thyest.).

[1] Orlando Furioso, Canto VII. St. 11–15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che più risplenda, e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorió era la fronte lieta,
Che lo spacio finia con giusta meta.

„ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen „Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte „Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen „Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zwei schwarzen „äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwei „leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam „drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von „da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen, und die Herzen sichtbar zu „rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher „selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie „zwischen zwei kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; „hier stehen zwei Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne satinte Lippe ver„schließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe „schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches „für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der „schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und „breit. Zwei zarte, von Helfenbein gerundete Kugeln wallen sanft auf und „nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender „Zephyr die See bestreitet." (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) „Die Arme „zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich, und „schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte „Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, „gerundeten Fuß. Die engelschen Mienen, die aus dem Himmel stammen, „kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 248.)

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due valette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.

Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton ſagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meiſter des Werks. Das Lob des einen iſt alſo nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunſtwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß ſich zum Ruhme des Künſtlers viel beſonders ſagen läßt. Wiederum kann ein Künſtler mit Recht unſere Bewunderung verlangen, auch wenn ſein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieſes vergeſſe man nie, und es werden ſich öfters ganz widerſprechende Urtheile vergleichen laſſen. Eben wie hier. Dolce, in ſeinem Geſpräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Arioſt ein außerordentliches Aufheben machen;[1] ich hingegen wähle ſie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntniſſe, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; ich aber ſehe bloß auf die Wirkung, welche dieſe Kenntniſſe, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce ſchließt aus jenen Kenntniſſen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler ſind; und ich aus dieſer Wirkung, daß ſich das, was die Maler durch Linien und Farben am beſten ausdrücken können, durch Worte gerade am ſchlechteſten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Arioſt allen Malern als das vollkommenſte Vorbild einer ſchönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichſte Warnung, was einem

[1] (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 178.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell'Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. —

Arioſt mißlingen müſſen, nicht noch unglücklicher zu verſuchen. Es mag ſeyn, daß, wenn Arioſt ſagt:

Di persona era tanto ben formata
Quanto mai finger san Pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, ſo wie ſie nur immer der fleißigſte Künſtler in der Natur und aus den Antiken ſtudirt, vollkommen verſtanden zu haben, dadurch beweist.[1] Er mag ſich immerhin in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommenſten Coloriſten, als einen Titian zeigen.[2] Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennt, noch ſo deutlich ſchließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt.[3] Man mag ſogar in ſeiner herabſteigenden Naſe,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

das Profil jener alten griechiſchen, und von griechiſchen Künſtlern

[1] (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

[2] (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

[3] (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse; che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführt, iſt merkwürdig, nur daß es ſich nicht völlig ſo daſelbſt findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

auch Römern geliehenen Naſen finden.[1] Was nützt alle dieſe Gelehrſamkeit und Einſicht uns Leſern, die wir eine ſchöne Frau zu ſehen glauben wollen, die wir etwas von der ſanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältniſſen eine ſchöne Geſtalt entſpringt, wiſſen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier dieſe Verhältniſſe ſehen? Oder erleichtert er uns auch nur im Geringſten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anſchauende Art zu erinnern? Eine Stirn in die gehörigen Schranken geſchloſſen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Naſe, an welcher ſelbſt der Neid nichts zu beſſern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und ſchmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

was für ein Bild geben dieſe allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeiſters, der ſeine Schüler auf die Schönheiten des akademiſchen Modells aufmerkſam machen will, möchten ſie noch etwas ſagen; denn ein Blick auf dieſes Modell, und ſie ſehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, ſie ſehen den ſchönſten Schnitt der Naſe, die ſchmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter ſehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner beſten Anſtrengung, etwas ſehen zu wollen.

In dieſem Puncte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, iſt auch Virgil ziemlich glücklich geweſen. Auch ſeine Dido iſt ihm weiter nichts als

[1] (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, havendo peraventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem. [1]

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du „sie reich gemalt:" so würde Virgil antworten, „es liegt „nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der „Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sey, „mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert. [2] Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu seyn scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht

[1] Aeneid. IV. v. 136.
[2] Od. XXVIII. XXIX.

ſie ſelbſt, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum reden eröffnen werde:

Απεχει βλεπω γαρ αυτην,
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls iſt die Anpreiſung des ſchönen Knabens mit der Anpreiſung der Kunſt und des Künſtlers ſo in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich beſtimmt habe. Er ſammelt die ſchönſten Theile aus verſchiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieſer Theile das Charakteriſtiſche war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Bruſt und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künſtlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐχω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε γηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweiſung auf die ſchönſten weiblichen Bildſäulen alter Künſtler.[1] Was heißt aber dieſes ſonſt, als bekennen, daß die Sprache für ſich ſelbſt hier ohne Kraft iſt; daß die Poeſie ſtammelt und die Beredtſamkeit verſtummt, wenn ihnen nicht die Kunſt noch einigermaßen zur Dolmetſcherin dient?

[1] *Εικονες* §. 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.

XXI.

Aber verliert die Poeſie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden ſucht, auf welchem ſie zu ſolchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem ſie die Fußſtapfen einer verſchwiſterten Kunſt aufſucht, in denen ſie ängſtlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verſchließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunſt hinwiederum ihr nachſehen muß?

Eben der Homer, welcher ſich aller ſtückweiſen Schilderung körperlicher Schönheiten ſo gefliſſentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme [1] und ſchönes Haar [2] gehabt; eben der Dichter weiß dem ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit überſteigt, was die Kunſt in dieſer Abſicht zu leiſten im Stande iſt. Man erinnere ſich der Stelle, wo Helena in die Verſammlung der Aelteſten des trojaniſchen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greiſe ſehen ſie, und einer ſprach zu den andern: [3]

Ου νεμεσις, Τρωας και ευκνημιδας Αχαιους
Τοιηδ' αμφι γυναικι πολυν χρονον αλγεα πασχειν
Αινως αθανατῃσι θεῃς εις ωπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter ſie des Krieges wohl werth erkennen laſſen, der ſo viel Blut und ſo viele Thränen koſtet?

Was Homer nicht nach ſeinen Beſtandtheilen beſchreiben

[1] Iliad. Γ. v. 121.
[2] Ibid. v. 219.
[3] Ibid. v. 156–58.

konnte, läßt er uns in ſeiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verurſacht, und ihr habt die Schönheit ſelbſt gemalt. Wer kann ſich den geliebten Gegenſtand der Sappho, bei deſſen Erblickung ſie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die ſchönſte vollkommenſte Geſtalt zu ſehen, ſobald er mit dem Gefühle ſympathiſirt, welches nur eine ſolche Geſtalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den ſchönen Körper ſeiner Lesbia Theil vor Theil zeigt:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

ſondern weil er es mit der wollüſtigen Trunkenheit thut, nach der unſere Sehnſucht ſo leicht zu erwecken iſt, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein anderer Weg, auf welchem die Poeſie die Kunſt in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, iſt dieſer, daß ſie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz iſt Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen laſſen, in der That aber ſind ſeine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimaſſe. Aber in der Poeſie bleibt er, was er iſt, ein tranſitoriſches Schönes, das wir wiederholt zu ſehen wünſchen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben, ſo muß der Reiz in dem nämlichen Verhältniſſe ſtärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rührt, iſt Reiz. Der Eindruck, den

ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt nicht, weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert weniger, weil Milch und Elfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden, als die fünf alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερου δ' εσω γενειου.
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr ſanftes Kinn, befiehlt er dem Künſtler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genaueſten Wortverſtande? Der iſt keiner maleriſchen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die ſchönſte Rundung, das ſchönſte Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das ἔρως ſcheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halſe die ſchönſte Carnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieſes ſchönen Halſes, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger ſichtbar wird, der eigentliche Reiz war über ſeine Kräfte. Der Dichter ſagte das Höchſte, wodurch uns ſeine Kunſt die Schönheit ſinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchſten Ausdruck in ſeiner Kunſt ſuchen möge. Ein neues Beiſpiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunſtwerken redet, dennoch nicht verbunden iſt, ſich mit ſeiner Beſchreibung in den Schranken der Kunſt zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greiſe ihre Empfindung bekennen, darunter zu ſetzen. Nie ſind Malerei und Poeſie in einen gleichern Wettſtreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentſchieden und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn, ſo wie der weiſe Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Beſtandtheilen nicht ſchildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: ſo zeigte der nicht minder weiſe Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Beſtandtheilen, und hielt es ſeiner Kunſt für unanſtändig, zu irgend einem

andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte. [1]

Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, „in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen „seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß „sich besonders angelegen seyn lassen, uns den Triumph der „Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern „dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist „über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung „des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen „höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner „lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein eckler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affect, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu

[1] Val. Maximus Nb. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. περι λογων ἐκλογης.

machen, aber nicht, ſie ſelbſt zu ſchänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen ſogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne dieſen Entſchluß wären es alte Hecke, wären ſie das, was ſie in dem Gemälde des Caylus erſcheinen. Und worauf richten ſie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verſchleierte Figur. Das iſt Helena? Es iſt mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier laſſen können. Zwar Homer giebt ihr denſelben ausdrücklich:

Αυτικα δ' αργεννησι καλυψαμενη ὀθονησιν
Ωρματ' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch ſchon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe ſie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben ſcheint, ſo war es nicht das erſtemal, daß ſie die Alten ſahen; ihr Bekenntniß durfte alſo nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anſchauen entſtehen, ſondern ſie konnten ſchon oft empfunden haben, was ſie zu empfinden bei dieſer Gelegenheit nur zum erſtenmal bekannten. In dem Gemälde findet ſo etwas nicht ſtatt. Wenn ich hier entzückte Alte ſehe, ſo will ich auch zugleich ſehen, was ſie in Entzückung ſetzt; und ich werde äußerſt betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie geſagt, eine vermummte, verſchleierte Figur wahrnehme, die ſie brünſtig angaffen. Was hat dieſes Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umriſſe, ſo weit Umriß unter Gewändern ſichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Geſicht verdeckt ſeyn ſollte, und er nennt den Schleier blos als ein Stück ihres Anzuges. Iſt dieſes (ſeine Worte ſind einer ſolchen Auslegung zwar nicht

wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nährend — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man sogar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.[1] Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt, und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.[2] Handlungen aber aus dem Homer

[1] Fabricii Biblioth. Grm. Lib. II. cap. 6. p. 345.

[2] Plinius sagt von dem Apelles: (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.) Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus

zu malen, bloß weil ſie eine reiche Compoſition, vorzügliche Contraſte, künſtliche Beleuchtungen darbieten, ſchien der alten

vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieſer Lobſpruch geweſen ſeyn. Schöne Nymphen um eine ſchöne Göttin her, die mit der ganzen majeſtätiſchen Stirne über ſie hervorragt, ſind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemeſſener iſt, als der Poeſie. Das sacrificantium nur, iſt mit höchſt verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und iſt dieſes die Beſchäftigung, die Homer den Geſpielinnen der Diana giebt? Mit nichten; ſie durchſtreifen mit ihr Berge und Wälder, ſie jagen, ſie ſpielen, ſie tanzen: (Odyss. Z. v. 102–106.)

Οιη δ' Αρτεμις εισι κατ' ουρεος ιοχεαιρα
Η κατα Τηϋγετον περιμηκετον, ἡ Κερυμαθον
Τερπομενη καπροισι και ωκειῃσ ἐλαφοισι·
Τῃ δε θ' ἁμα Νυμφαι, κουραι Διος Αιγιοχοιο.
Αγρονομοι παιζουσ' — — — —

Plinius wird alſo nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geſchrieben haben, vielleicht sylvis vagantium, welche Verbeſſerung die Anzahl der veränderten Buchſtaben ungefähr hätte. Dem παιζουσι beim Homer würde saltantium am nächſten kommen, und auch Virgil läßt in ſeiner Nachahmung dieſer Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen: (Aeneid. I. v. 497. 498.)

Qualis in Eurotæ ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

Spence hat hierbei einen ſeltſamen Einfall. (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, ſagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierliche Tänze verſtanden wiſſen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienſtlichen Handlungen gerechnet

Artiſten ihr Geſchmack nicht zu ſeyn, und konnte es nicht ſeyn, ſo lange ſich noch die Kunſt in den engern Gränzen ihrer höchſten Beſtimmung hielt. Sie nährten ſich dafür mit dem Geiſte des Dichters; ſie füllten ihre Einbildungskraft mit ſeinen erhabenſten Zügen; das Feuer ſeines Enthuſiasmus entflammte den ihrigen; ſie ſahen und empfanden wie er: und ſo wurden ihre Werke Abdrücke der Homeriſchen, nicht in dem Verhältniſſe eines Potraits zu ſeinem Oriziginale, ſondern in dem Verhältniſſe eines Sohnes zu ſeinem Vater, ähnlich, aber verſchieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter ſich nichts gleiches, als daß ſie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen ſowohl, als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die Homeriſchen Meiſterſtücke der Poeſie älter waren, als irgend ein Meiſterſtück der Kunſt; da Homer die Natur eher mit einem maleriſchen Auge betrachtet

wurden. Und daher, meint er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana ſelbſt mit tanzt: exercet Diana choros. Sollte nun dieſer Tanz ein gottesdienſtlicher Tanz ſeyn, zu weſſen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides iſt widerſinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernſthaften Perſon nicht für ſehr anſtändig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechiſchen Dichtern ganz anders feſtgeſetzt waren? Wenn Horaz von der Venus ſagt: (Od. IV. lib. 1.)

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieſes auch heilige gottesdienſtliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine ſolche Grille.

hatte, als ein Phidias und Apelles: ſo iſt es nicht zu verwundern, daß die Artiſten verſchiedene, ihnen beſonders nützliche Bemerkungen, ehe ſie Zeit hatten, ſie in der Natur ſelbſt zu machen, ſchon bei dem Homer gemacht fanden, wo ſie dieſelben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen: [1]

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·

ihm bei ſeinem olympiſchen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso cœlo petitum, gelungen ſey. Wem dieſes nichts mehr geſagt heißt, als daß die Phantaſie des Künſtlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben ſo erhabener Vorſtellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, überſieht das Weſentlichſte, und begnügt ſich mit etwas ganz allgemeinem, wo ſich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas ſehr ſpecielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieſer Stelle zuerſt bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi [2] ſich in ihnen zeige. Vielleicht, daß ſie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambroſiſches Haar nennt. Denn es iſt gewiß, daß die alten Künſtler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verſtanden, und beſonders das Haar ſehr vernachläſſigt hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius

[1] Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

[2] Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

anmerkt,[1] und nach ebendemſelben war Pythagoras Leontinus der erſte, der ſich durch ein zierliches Haar hervorthat.[2] Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künſtler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beiſpiel dieſer Art anführen, welches mich allezeit ſehr vergnügt hat. Man erinnere ſich, was Hogart über den Apollo zu Belvedere anmerkt.[3] „Dieſer Apollo, „ſagt er, und der Antinous ſind beide in eben demſelben „Pallaſte zu Rom zu ſehen. Wenn aber Antinous den Zu„ſchauer mit Verwunderung erfüllt, ſo ſetzt ihn der Apollo „in Erſtaunen, und zwar, wie ſich die Reiſenden ausdrücken, „durch einen Anblick, welcher etwas mehr als menſchliches „zeigt, welches ſie gemeiniglich gar nicht zu beſchreiben im „Stande ſind. Und dieſe Wirkung iſt, ſagen ſie, um deſto „bewundernswürdiger, da, wenn man es unterſucht, das Un„proportionirliche daran auch einem gemeinen Auge klar iſt. „Einer der beſten Bildhauer, welche wir in England haben, „der neulich dahin reiste, dieſe Bildſäule zu ſehen, bekräftigte „mir das, was jetzt geſagt worden, beſonders daß die Füße und „Schenkel, in Anſehung der obern Theile, zu lang und zu „breit ſind. Und Andreas Sacchi, einer der größten italie„niſchen Maler, ſcheint eben dieſer Meinung geweſen zu ſeyn, „ſonſt würde er ſchwerlich (in einem berühmten Gemälde, „welches jetzt in England iſt) ſeinem Apollo, wie er den „Tonkünſtler Pasquilini krönt, das völlige Verhältniß des

[1] Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

[2] ibid. Hic primus nervos et venas expressit: capillumque diligentius.

[3] Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

„Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Copie „von dem Apollo zu seyn scheint. Ob wir gleich an sehr „großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil aus der „Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht „seyn. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges „Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher „ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen seyn „verlängert worden, sonst würde es leicht haben können ver„mieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur „durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde „urtheilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vor„trefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem „hergerührt hat, was ein Fehler in einem Theile derselben „zu seyn geschienen.“ — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:[1]

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν ἐυρεας ὤμους,
Ἀμφω δ' ἑζομενω, γεραιοτερος γεν Οδυσσευς.

„Wann beide standen, so ragte Menelaus mit den breiten „Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses „der ansehnlichere.“ Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

[1] Iliad. Γ. v. 210. 211.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie seyn können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das, aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn, aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Therſites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch ſeine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit iſt Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contraſt von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert.[1] Dieſes iſt die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzuſetzen möchte, daß dieſer Contraſt nicht zu krall und zu ſchneidend ſeyn muß, daß die Oppoſita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art ſeyn müſſen, daß ſie ſich in einander verſchmelzen laſſen. Der weiſe und rechtſchaffene Aeſop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Therſites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das Γελοιον ſeiner lehrreichen Mährchen, vermittelſt der Ungeſtaltheit auch in ſeine Perſon verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine ſchöne Seele, ſind wie Oel und Eſſig, die, wenn man ſie ſchon in einander ſchlägt, für den Geſchmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das ſeine für ſich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich iſt, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen ſie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander, aber die neue daraus entſpringende Erſcheinung iſt nicht Lachen, ſondern Mitleid, und der Gegenſtand, den wir ohne dieſes nur hochgeachtet hätten, wird intereſſant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte ſeinen Freunden weit intereſſanter ſeyn, als der ſchöne und geſunde Wicherley den ſeinen. — So wenig aber Therſites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben ſo wenig würde er es ohne dieſelbe ſeyn. Die Häßlichkeit; die Uebereinſtimmung

[1] Philoſ. Schriften des Hrn. Moſes Mendelsſohn. Th. II S. 23.

dieſer Häßlichkeit mit ſeinem Charakter; der Widerſpruch, den beide mit der Idee machen, die er von ſeiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unſchädliche, ihn allein demüthigende Wirkung ſeines boshaften Geſchwätzes: alles muß zuſammen zu dieſem Zwecke wirken. Der letztere Umſtand iſt das *Ου φθαρτικον*, welches Ariſtoteles[1] unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; ſo wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contraſt von keiner Wichtigkeit ſeyn, und uns nicht ſehr intereſſiren müſſe. Denn man nehme auch nur an, daß dem Therſites ſelbſt ſeine hämiſche Verkleinerung des Agamemnons theurer zu ſtehen gekommen wäre, daß er ſie, anſtatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müſſen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieſes Scheuſal von einem Menſchen iſt doch ein Menſch, deſſen Vernichtung uns ſtets ein größeres Uebel ſcheint, als alle ſeine Gebrechen und Laſter. Um die Erfahrung hiervon zu machen, leſe man ſein Ende bei dem Quintus Calaber.[2] Achilles bedauert die Penthesilea getödtet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, ſo tapfer vergoſſen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der ſchmähſüchtige Therſites macht ihm dieſe Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wolluſt, die auch den wackerſten Mann zu Unſinnigkeiten verleite,

— — — *ἠτ' ἀφρονα φωτα τιθηαι*
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu verſetzen, ſchlägt er ihn ſo unſanft zwiſchen Back und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halſe ſtürzen.

[1] De Poetica cap. V.

[2] Paralipom. lib. I. v. 720–778.

Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zuckt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Gloceſter, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:[1]

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines

[1] King Lear. Act. I. Sc. VI.

Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleep and wake?

ſo höre ich einen Teufel, aber ich ſehe ihn in der Geſtalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester ſagen: [1]

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them·
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

[1] The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter [1] hat dieses bereits von dem Eckel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht," sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, „des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so „weit wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also „durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sey, „in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige „Empfindung des Eckels aber erfolgt vermöge des Gesetzes „der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, „der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder „nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüthe also, wenn „sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre „Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das „Uebel wirklich sey, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Eckels „sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese

[1] Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Th. V. S. 102.

Häßlichkeit beleidigt unſer Geſicht, widerſteht unſerm Geſchmack an Ordnung und Uebereinſtimmung, und erweckt Abſcheu, ohne Rückſicht auf die wirkliche Exiſtenz des Gegenſtandes, an welchem wir ſie wahrnehmen. Wir mögen den Therſites weder in der Natur noch im Bilde ſehen; und wenn ſchon ſein Bild weniger mißfällt, ſo geſchieht dieſes doch nicht deßwegen, weil die Häßlichkeit ſeiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu ſeyn aufhört, ſondern weil wir das Vermögen beſitzen, von dieſer Häßlichkeit zu abſtrahiren, und uns bloß an der Kunſt des Malers zu vergnügen. Aber auch dieſes Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunſt angewendet worden, und dieſe Ueberlegung wird ſelten fehlen, die Geringſchätzung des Künſtlers nach ſich zu ziehen.

Ariſtoteles giebt eine andere Urſache an,[1] warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken: auch in der getreueſten Abbildung Vergnügen gewähren, die allgemeine Wißbegierde des Menſchen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαστον, was ein jedes Ding iſt, oder wenn wir daraus ſchließen können, ὁτι οὗτος ἐκεινος, daß es dieſes oder jenes iſt. Allein auch hieraus folgt, zum Beſten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unſerer Wißbegierde entſpringt, iſt momentan, und dem Gegenſtande, über welchen ſie befriedigt wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenſtande, der es erweckt, weſentlich. Wie kann alſo jenes dieſem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beſchäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme

[1] De Poetica cap. IV.

Wirkung der Häßlichkeit beſiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, deſto mehr ſtelle ich mich dieſer Wirkung bloß, ſo daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verſchwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beiſpielen, welche Ariſtoteles giebt, zu urtheilen, ſcheint es, als habe er auch ſelbſt die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenſtänden rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Dieſe Beiſpiele ſind reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn ſie auch nicht häßlich ſind; und dieſes Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit iſt es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das ſchärfere Gefühl des Mitleids, die ſchreckliche Erinnerung an unſere eigene Vernichtung iſt es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenſtande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Ueberzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieſer fatalen Erinnerung kann uns ein Zuſatz von ſchmeichelhaften Umſtänden entweder gänzlich abziehen, oder ſich ſo unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünſchenswürdiges als ſchreckliches darin zu bemerken glauben.

Da alſo die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche ſie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen iſt, welche ſich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für ſich *ſelbſt* kein Vorwurf der Malerei, als ſchöner Kunſt ſeyn kann: ſo käme es noch darauf an, ob ſie ihr nicht eben ſo wohl wie der Poeſie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verſtärken, nützlich ſeyn könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu, mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unläugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistirenden Theile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu seyn, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possirlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen

Gemälde wegzulaſſen. Aber hat man darum auch Recht, ſie aus dem Homer ſelbſt wegzuwünſchen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von ſonſt ſehr richtigem und feinem Geſchmacke, dieſer Meinung iſt.[1] Ich verſpare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterſchied, welchen der angeführte Kunſtrichter zwiſchen dem Eckel und andern unangenehmen Leidenſchaften der Seele findet, äußert ſich bei der Unluſt, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenſchaften, ſagt er,[2] können „außer der Nachahmung, in der Natur ſelbſt, dem Gemüthe „öfters ſchmeicheln, indem ſie niemals reine Unluſt erregen, „ſondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wolluſt vermiſchen. Unſere Furcht iſt ſelten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken „belebt alle unſere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn „iſt mit der Begierde ſich zu rächen, die Traurigkeit mit der „angenehmen Vorſtellung der vorigen Glückſeligkeit verknüpft, „und das Mitleiden iſt von den zärtlichen Empfindungen der „Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Frei„heit, ſich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen „Theile einer Leidenſchaft zu verweilen, und ſich eine Ver„miſchung von Luſt und Unluſt ſelbſt zu ſchaffen, die reizender „iſt, als das lauterſte Vergnügen. Es braucht nur ſehr wenig „Achtſamkeit auf ſich ſelber, um dieſes vielfältig beobachtet „zu haben; und woher käme es denn ſonſt, daß dem Zornigen „ſein Zorn, dem Traurigen ſeine Unmuth lieber iſt, als alle „freudige Vorſtellungen, dadurch man ihn zu beruhigen

[1] Klotii Epistolae Homericae, p. 39. et seq.

[2] Eben daſelbſt. S. 103.

„gedenkt? Ganz anders aber verhält es ſich mit dem Eckel und „den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt in „demſelben keine merkliche Vermiſchung von Luſt. Das Mißvergnügen gewinnt die Oberhand, und daher iſt kein Zuſtand, „weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, „in welchem das Gemüth nicht von dieſen Vorſtellungen mit „Widerwillen zurückweichen ſollte.“

Vollkommen richtig; aber da der Kunſtrichter ſelbſt noch andere mit dem Eckel verwandte Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unluſt gewähren; welche kann ihm näher verwandt ſeyn, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch dieſe iſt in der Natur ohne die geringſte Miſchung von Luſt; und da ſie deren eben ſo wenig durch die Nachahmung fähig wird, ſo iſt auch von ihr kein Zuſtand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorſtellung nicht mit Widerwillen zurückweichen ſollte.

Ja dieſer Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl ſorgfältig genug unterſucht habe, iſt gänzlich von der Natur des Eckels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, iſt Eckel, nur in einem geringern Grade. Dieſes ſtreitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunſtrichters, nach welcher er nur die allerdunkelſten Sinne, den Geſchmack, den Geruch und das Gefühl, dem Eckel ausgeſetzt zu ſeyn glaubt. „Jene beide, ſagt er, durch eine übermäßige Süßig„keit, und dieſes durch eine allzugroße Weichheit der Körper, „die den berührenden Fibern nicht genugſam widerſtehen. Dieſe „Gegenſtände werden ſodann auch dem Geſichte unerträglich, „aber bloß durch die Aſſociation der Begriffe, indem wir uns „des Widerwillens erinnern, den ſie dem Geſchmacke, dem „Geruche oder dem Gefühle verurſachen. Denn eigentlich zu „reden, giebt es keine Gegenſtände des Eckels für das Geſicht.“

Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermahl in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider seyn können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Eckel schon viel näher kommt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet seyn.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Eckelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige

eckelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Eckelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Eckelhaften in Kontrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach. [1]

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεθη
Υπ' ἀσκιλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησθην γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατους.

Man lasse es nicht eckelhaft seyn, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Eckel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dieß denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dieß höre man in der edeln

[1] Nubes v. 170 – 174.

Sprache des Ernſtes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte ſich des Lachens! [1] "

Mit dem Schrecklichen ſcheint ſich das Eckelhafte noch inniger vermiſchen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, iſt nichts als ein eckelhaftes Schreckliche. Dem Longin [2] mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Heſiodus, [3] das Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μυξαι ῥέον; doch mich dünkt, nicht ſowohl weil es ein eckler Zug iſt, als weil es ein bloß eckler Zug iſt,

[1] The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knoumquatha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunſt bei, ſo viel Reize in ihr vortheilhafteſtes Licht zu ſetzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars, she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heiser: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zuſammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites tho the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

[2] Περὶ Ὕψους, τμημα ἡ, p. 15. edit. T. Fabri.

[3] Scut. Hercul. v. 266.

der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) ſcheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl ſind lange Nägel nicht viel weniger eckel, als eine fließende Naſe. Aber die langen Nägel ſind zugleich ſchrecklich; denn ſie ſind es, welche die Wangen zerfleiſchen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt:

— — — — *ἐκ δε παρειων*
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Naſe iſt weiter nichts als eine fließende Naſe; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man leſe bei dem Sophokles die Beſchreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da iſt nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu ſehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlaſſenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieſes traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zuſatze von Eckel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zuſammen, „hier trockenen „zerriſſene Lappen, voll Blut und Eiter!" [1]

ΝΕ. Ορω κενην δικησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Ουδ' ενδον οἰκοποιος ἐξι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποζυγον;
ΝΕ. Αυτοξυλον γ' εκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ιου, ἰου· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ρακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geſchleifte Hektor, durch das

[1] Philoct. v. 31 – 39.

von Blut und Staub entſtellte Geſicht, und zuſammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines.

(wie es Virgil ausdrückt [1]) ein eckler Gegenſtand, aber eben dadurch um ſo viel ſchrecklicher, um ſo viel rührender. Wer kann die Strafe des Marſyas, beim Ovid, ſich ohne Empfindung des Eckels denken? [2]

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidæque sine ulla
Pelle micant venæ: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Eckelhafte hier an ſeiner Stelle iſt? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche iſt ſelbſt in der Natur, wenn unſer Mitleid dabei intereſſirt wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieſes muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter faſt einzig und allein durch das Eckelhafte offen ſteht. Es iſt das Schreckliche des Hungers. Selbſt im gemeinen Leben drucken wir die äußerſte Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungeſunden und beſonders eckeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müſſen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers ſelbſt in uns erregen kann, ſo nimmt ſie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichſten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieſes ſucht ſie zu erregen, um uns aus der Unluſt

[1] Aeneid. lib. II. v. 277.

[2] Metamorph. VI. v. 397

deſſelben ſchließen zu laſſen, wie ſtark jene Unluſt ſeyn müſſe, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht ſchlagen würden. Ovid ſagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abſchickte: [1]

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deæ; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger ſelbſt wäre, hat dieſe anſteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Eckel, kann er empfinden laſſen, aber keinen Hunger. Dieſen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht geſpart, und in dem Hunger des Ereſichthons ſind ſowohl bei ihm als bei dem Kallimachus [2] die eckelhaften Züge die ſtärkſten. Nachdem Ereſichthon alles aufgezehrt und auch der Opferkuh nicht verſchont hatte, die ſeine Mutter der Veſta aufſütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und ſchmutzigen Ueberbleibſel von fremden Tiſchen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Ἐξια ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν ἀλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ' ὁ τω βασιλῆος ἐνι τριοδοισι καθηζο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in ſeine eigene Glieder ſetzen, um ſeinen Leib mit ſeinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —

[1] Ibid. lib. VIII. v. 809.
[2] Hym. in Cererem v. 111–116.

Ipse suos artus lacero divellere morsu
Cœpit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen ſo ſtinkend, ſo unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speiſen bewirken ſollte, deſto ſchrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius: [1]

Τυτθον δ' ἠν αρα δη ποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης.
Ου κε τις ουδε μινυνθα βροτων ἀνασχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη ἐν γαστερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus dieſem Geſichtspuncte die eckele Einführung der Harpyen beim Virgil entſchuldigen; aber es iſt kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den ſie verurſachen, ſondern nur ein inſtehender, den ſie prophezeihen; und noch dazu löst ſich die ganze Prophezeihung endlich in ein Wortſpiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geſchichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die eckelhafteſte, gräßlichſte Stellung, in die er ihn mit ſeinem ehemaligen Verfolger in der Hölle ſetzt; ſondern auch die Verhungerung ſelbſt iſt nicht ohne Züge des Eckels, der uns beſonders da ſehr merklich überfällt, wo ſich die Söhne dem Vater zur Speiſe anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauſpiele von Beaumont und Fletcher anführen, die ſtatt aller andern Beiſpiele hätte ſeyn können, wenn ich ſie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte. [2]

[1] Argonaut. lib. II. v. 228 – 233.

[2] The Sea – Voyage Act. III. Sc. I. Ein franzöſiſcher Seeräuber wird mit ſeinem Schiffe an eine wüſte Inſel verſchlagen. Habſucht und Neid entzweien ſeine Leute, und ſchaffen ein paar Elenden, welche auf dieſer Inſel

Ich komme auf die eckelhaften Gegenſtände in der Malerei. Wenn es auch ſchon ganz unſtreitig wäre, daß es eigentlich gar keine eckelhafte Gegenſtände für das Geſicht gäbe, von

geraume Zeit der äußerſten Noth ausgeſetzt geweſen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu ſtechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln ſonach auf einmal beraubt, ſehen jene Nichtswürdige gar bald den ſchmählichſten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern ſeinen Hunger und ſeine Verzweiflung folgendergeſtalt aus:

LAMURE. Oh, what a Tempest have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.

FRANVILLE. O Lamure, the Happiness my dogs had
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —

LAMURE. How now, what news?

MORILLAR. Hast any Meat yet?

FRANVILLE. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.

LAMURE. How it looks!

MORILLAR. It stinks too.

LAMURE. It may be poison.

FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poison's a princely dish.

MORILLAR. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.

FRANVILLE. Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of Mutton, we ha' scorn'd, Man.

welchen es ſich von ſich ſelbſt verſtünde, daß die Malerei, als ſchöne Kunſt, ihrer entſagen würde: ſo müßte ſie dennoch die eckelhaften Gegenſtände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe ſie auch dem Geſichte eckel macht. Parbenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbniſſe Chriſti einen von den Anweſenden die Naſe ſich zuhalten. Richardſon

LAMURE. Thou speack'st of Paradise;
Or but the snuffs of those Healths,
We have lewdly at midnight flang away.

MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieſes iſt noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kommt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.

SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here 's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainty dishes could I make of 'em.

MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?

SURGEON. Oh would I had, Sir.

LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.

FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.

MORILLAR. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?

FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.

SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.

FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.

SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, Slave that I was.

LAMURE. A most improvident Villain.

mißbilligt dieſes deßwegen,[1] weil Chriſtus noch nicht ſo lange todt geweſen, daß ſein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, ſey es dem Maler erlaubt, von den Umſtehenden einige ſo zu zeigen, weil es die Geſchichte ausdrücklich ſage, daß ſein Körper ſchon gerochen habe. Mich dünkt dieſe Vorſtellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Geſtank, auch ſchon die Idee des Geſtankes erweckt Eckel. Wir fliehen ſtinkende Orte, wenn wir ſchon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Eckelhafte nicht des Eckelhaften wegen, ſie will es, ſo wie die Poeſie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verſtärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in dieſem Falle angemerkt habe, gilt von dem Eckelhaften um ſo viel mehr. Es verliert in einer ſichtbaren Nachahmung von ſeiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann ſich alſo auch dort mit den Beſtandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermiſchen, als hier; ſobald die Ueberraſchung vorbei, ſobald der erſte gierige Blick geſättigt, trennt es ſich wiederum gänzlich und liegt in ſeiner eigenen cruden Geſtalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geſchichte der Kunſt des Alterthums iſt erſchienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieſes Werk geleſen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunſt vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu ſeiner Beſchämung in den Werken der Kunſt widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poeſie mit einander verknüpfen, und ſie werden ſie nicht enger zugezogen haben, als es beiden

[1] Richardson de la Peinture T. I. p. 74.

zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pflegt in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweigt. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sey, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal, sagt er,[1] welches auch über die „Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt „zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, „zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der

[1] Geschichte der Kunst S. 147.

„Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst „seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus[1] und „Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahr„scheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht „bestimmen, und wie einige gethan haben, die Olympias, in „welcher diese Künstler geblüht haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzt er hinzu: „Plinius meldet „kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Ge„hülfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei aber, in der „Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künst„ler in der achtundachtzigsten Olympias geblüht haben, und „auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrie„ben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter „des Polycletus Schülern für einen von unsern Künstlern „genommen, und da Polycletus in der siebenundachtzigsten „Olympias geblüht, so hat man seinen vermeinten Schüler „eine Olympias später gesetzt: andere Gründe kann Maffei „nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus,

[1] Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennt, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

unmöglich eine und eben dieſelbe Perſon können geweſen ſeyn. Zum Glücke läßt ſich dieſes zeigen, und zwar aus ihrem verſchiedenen Vaterlande. Der erſte Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugniſſe des Pauſanias,[1] aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugniſſe des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Abſicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieſes Umſtandes, nicht unwiderſprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müſſen ihm die Gründe, die er aus der Kunſt des Werks, nach ſeiner unſtreitigen Kenntniß, zieht, von ſolcher Wichtigkeit geſchienen haben, daß er ſich unbekümmert gelaſſen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrſcheinlichkeit behalte, oder nicht. Er erkennt ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis,[2] die dem Lyſippus ſo eigen waren, mit welchen dieſer Meiſter die Kunſt zuerſt bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor deſſelben Zeit halten ſollte.

Allein, wenn es erwieſen iſt, daß der Laokoon nicht älter ſeyn kann, als Lyſippus, iſt dadurch auch zugleich erwieſen, daß er ungefähr aus ſeiner Zeit ſeyn müſſe? daß er unmöglich ein weit ſpäteres Werk ſeyn könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunſt in Griechenland, bis zum Anfange der römiſchen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum ſinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers ſeyn können, welchen die verſchwenderiſche Pracht der erſten Kaiſer unter den Künſtlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Ageſander und ſeine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion,

[1] Ἀθηνοδωρος δε και Λαμιας — οὗτοι δε Ἀρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος. Phoc. cap. 9. p. 819 Edit. Kuh.

[2] Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653 Edit. Hard.

eines Arceſilaus, eines Paſiteles, eines Poſidonius, eines Diogenes ſeyn? Wurden nicht die Werke auch dieſer Meiſter zum Theil dem Beſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht hatte, gleich geſchätzt? Und wenn noch ungezweifelte Stücke von ſelbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe ſich aus nichts ſchließen, als aus ihrer Kunſt, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er ſie nicht eben ſowohl in jene Zeiten ſetzen zu müſſen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu ſeyn achtet?

Es iſt wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künſtler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zuſammenhang der ganzen Stelle ſchließen ſollte, ob er ſie mehr unter die alten oder unter die neuern Artiſten gerechnet wiſſen wollen: ſo bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrſcheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den älteſten und größten Meiſtern in der Bildhauerkunſt, dem Phidias, dem Prariteles, dem Scopas, etwas ausführlicher geſprochen, und hierauf die übrigen, beſonders ſolche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologiſche Ordnung namhaft gemacht, ſo fährt er folgender Geſtalt fort: [1] Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et

[1] Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippæ Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künſtlern, welche in dieſer Stelle genannt werden, iſt Diogenes von Athen derjenige, deſſen Zeitalter am unwiderſprechlichſten beſtimmt iſt. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgeziert; er hat alſo unter dem Auguſtus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, ſo wie des Aphrodiſius Trallianus, eben ſo unwiderſprechlich beſtimmt finden. Er ſagt von ihnen: Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieſes wohl nur ſo viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläſte der Kaiſer angefüllt geweſen? In dem Verſtande nämlich, daß die Kaiſer ſie überall zuſammen ſuchen und nach Rom in ihre Wohnungen verſetzen laſſen? Gewiß nicht. Sondern ſie müſſen ihre Werke ausdrücklich für dieſe Paläſte der Kaiſer gearbeitet, ſie müſſen zu den Zeiten dieſer Kaiſer gelebt haben. Daß es ſpäte Künſtler geweſen, die nur in Italien gearbeitet, läßt ſich auch ſchon daher ſchließen, weil man ihrer ſonſt nirgends gedacht findet. Hätten ſie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, ſo würde Pauſanias ein oder das andere Werk von ihnen geſehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kommt zwar bei ihm vor,[1]

[1] Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennt die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sah, ἄγαλμα ἀρχαιον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allererſten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgeziert haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sey, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenkt. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllt: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergeht. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdrucks keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem gleicher Gestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der

Zeit so unähnliche Meister, mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet, und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen zu weitläufig gewesen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachlässigt worden. Dieses sey den Meistern des Laokoons, dieses sey so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftigt hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war. [1] Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen ältern Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne. [2] Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons

[1] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

[2] Geschichte der Kunst Th. II. S. 881

unter den erſten Kaiſern geblüht haben, gewiß in einem ſehr hohen Grade. Denn hätten ſie in Griechenland zu den Zeiten, in welche ſie Herr Winkelmann ſetzt, gearbeitet; hätte der Laokoon ſelbſt in Griechenland ehedem geſtanden: ſo müßte das tiefe Stillſchweigen, welches die Griechen von einem ſolchen Werke (opere omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendo) beobachtet hätten, äußerſt befremden. Es müßte äußerſt befremden, wenn ſo große Meiſter weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pauſanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben ſo wenig wie von dem Laokoon, zu ſehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meiſterſtück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Auguſtus wäre verfertigt worden, ſo dürfte es doch gar nicht ſonderbar ſcheinen, daß erſt Plinius ſeiner gedacht, ſeiner zuerſt und zuletzt gedacht. Denn man erinnere ſich nur, was er von einer Venus des Scopas ſagt, [1] die zu Rom in einem Tempel des Mars ſtand: quemcunque alium locum nobilitatura. Romæ quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon ſo gern eine Nachahmung des Virgil'ſchen Laokoons ſehen wollen, werden, was ich bisher geſagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiel mir eine Muthmaßung bei, die ſie gleichfalls nicht ſehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten ſie denken, war es Aſinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechiſche Künſtler ausführen ließ. Pollio war ein beſonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und ſcheint ſogar ein eigenes

[1] Plinius l. c. p. 727.

Werk über die Aeneis geſchrieben zu haben. Denn wo ſonſt, als in einem eigenen Werke über dieſes Gedicht, können ſo leicht die einzelnen Anmerkungen geſtanden haben, die Servius aus ihm anführt? [1] Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunſt, beſaß eine reiche Sammlung der trefflichſten alten Kunſtwerke, ließ von Künſtlern ſeiner Zeit neue fertigen, und dem Geſchmacke, den er in ſeiner Wahl zeigte, war ein ſo kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemeſſen: [2] ut fuit acris vehementiæ sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Cabinet des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaſte des Titus ſtand, noch ganz unzertrennt an einem beſondern Orte beiſammen geweſen zu ſeyn ſcheint: ſo möchte dieſe Muthmaßung von ihrer Wahrſcheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus ſelbſt gethan haben, was wir dem Pollio zuſchreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meiſter des Laokoons unter den erſten Kaiſern gearbeitet haben, wenigſtens ſo alt gewiß nicht ſeyn können, als ſie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht beſtärkt, die er ſelbſt zuerſt bekannt macht. Sie iſt dieſe: [3]

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Cardinal „Alexander Albani, im Jahre 1717, in einem großen Ge„wölbe, welches im Meere verſunken lag, eine Vaſe entdeckt, „welche von ſchwarz gräulichem Marmor iſt, den man jetzt

[1] Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und beſonders ad ver. 183. lib. XI. Man dürfte alſo wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieſes Mannes mit einem ſolchen Werke vermehrte.

[2] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

[3] Geſchichte der Kunſt Th. II. S. 247.

„Bigio nennt, in welche die Figur eingefügt war; auf der„selben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

„Athanodorus, des Agesanders Sohn aus Rhodus, hat es „gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und „Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war „auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn: denn „dieser Athanodorus kann kein anderer seyn als der, welchen „Plinius nennt. Es beweist ferner diese Inschrift, daß sich „mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius „will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort: „Gemacht, in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, näm„lich ἐποιησε, fecit; er berichtet, daß die übrigen Künstler „aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt, „ἐποιει, faciebat."

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus seyn könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenkt. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sey, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung. [1]

[1] Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

Aber wie? Dieſe Inſchrift ſoll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß ſich nicht mehr als drei Kunſtwerke gefunden, zu welchen ſich ihre Meiſter in der vollendeten Zeit, (anſtatt des ἐποιει, durch ἐποιησε) bekannt hätten? Dieſe Inſchrift? Warum ſollen wir erſt aus dieſer Inſchrift lernen, was wir längſt aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht ſchon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — ἐποιησε gefunden? Auf der ſogenannten Vergötterung des Homers, Αρχελαος ἐποιησε? Auf der bekannten Vaſe zu Gaeta, Σαλπιων ἐποιησε? u. ſ. w. [1]

Herr Winkelmann kann ſagen: „Wer weiß dieſes beſſer „als ich? Aber, wird er hinzuſetzen, deſto ſchlimmer für den „Plinius. Seinem Vorgeben iſt alſo um ſo öfter widerſprochen; es iſt um ſo gewiſſer widerlegt.“

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr ſagen ließe, als er wirklich ſagen wollen? Wenn alſo die angeführten Beiſpiele, nicht das Vorgeben des Plinius, ſondern bloß das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieſes Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und ſo iſt es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in ſeiner Zueignungsſchrift an den Titus von ſeinem Werke mit der Beſcheidenheit eines Mannes ſprechen, der es ſelbſt am beſten weiß, wie viel demſelben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer ſolchen Beſcheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel verſprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er ſich ein wenig aufgehalten, und ſagt: [2]

[1] Man ſehe das Verzeichniß der Aufſchriften alter Kunſtwerke beim Mar. Sudius (ad Phædri fab. 5. lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung deſſelben vom Gronov (Præf. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Græc.) zu Rathe.

[2] Libr. I. p. 8. Edit. Hard.

Et ne in totum videar Græcos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quæ mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiæ illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quæ suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius: pingendi fingendique conditoribus, aufmerkſam zu ſeyn. Plinius ſagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit ſich zu ſeinem Werke zu bekennen, allgemein geweſen, daß ſie von allen Künſtlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er ſagt ausdrücklich, daß nur die erſten alten Meiſter, jene Schöpfer der bildenden Künſte, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte dieſe kluge Beſcheidenheit gehabt hätten; und da er dieſe nur allein nennt, ſo giebt er ſtillſchweigend, aber deutlich genug zu verſtehen, daß ihre Nachfolger, beſonders in den ſpätern Zeiten, mehr Zuverſicht auf ſich ſelber geäußert.

Dieſes aber angenommen, wie man es annehmen muß, ſo kann die entdeckte Aufſchrift von dem einen der drei Künſtler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demungeachtet wahr ſeyn, daß, wie Plinius ſagt, nur etwa drei Werke vorhanden geweſen, in deren Aufſchriften ſich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedient; nämlich unter den ältern

Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Classe, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat,[1]

[1] Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quæ suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen, und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibt: (Lib. XXXV. sect. 39) Lysippus quoque Aeginæ picturæ suæ inscripsit, ἐνεκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνεκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnt, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigæ dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulæ admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva ætatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigæ dependet. Was heißt das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war?

ſo kann Athenodorus, von dem keines dieſer drei Werke iſt, und der ſich dem ungeachtet auf ſeinen Werken der vollendeten

Das iſt noch der einzige Sinn, den man dieſen Worten geben kann. Alſo war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier ſonſt zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeſchrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminæ huic tabulæ suum nomen in hunc modum: *ΟΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ*; atque adeo e tribus operibus, quæ absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Præfatio ad Titum, duo hæc sunt Niciæ. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoriſtum, ſondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte blos bemerken wollen, daß der Meiſter, anſtatt des *γραφειν*, *ἐνκαιειν* gebraucht hätte; würde er in ſeiner Sprache auch nicht noch alsdann haben ſagen müſſen: Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht beſtehen; es mag wirklich des Plinius Wille geweſen ſeyn, eines von den Werken, wovon die Rede iſt, dadurch anzudeuten. Wer aber wird ſich das doppelte Gemälde einreden laſſen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte cujus supra caput tabula bigæ dependet, können alſo nicht anders als verfälſcht ſeyn. Tabula bigæ, ein Gemälde, worauf ein zweiſpänniger Wagen gemalt, klingt nicht ſehr Plinianiſch, wenn auch Plinius ſchon ſonſt den Singularem von bigæ braucht. Und was für ein zweiſpänniger Wagen? Etwa dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäiſchen Spielen gebraucht wurden, ſo daß dieſes kleinere Gemälde in Anſehung deſſen, was es vorſtellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht ſeyn; denn in den Nemeäiſchen Spielen waren nicht zweiſpännige, ſondern vierſpännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anſtatt des bigæ vielleicht ein griechiſches Wort geſchrieben, welches die Abſchreiber nicht verſtanden; ich meine *πτυχιον*. Wir wiſſen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Græc. Præf. p. 7), daß die alten Künſtler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke ſelbſt, ſondern auch wohl auf beſondere Täfelchen geſetzt, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein ſolches Täfelchen hieß *πτυχιον*. Dieſes griechiſche Wort fand ſich vielleicht in einer Handſchrift durch die Gloſſe, tabula, tabella, erklärt; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus *πτυχιον* ward bigæ, und ſo entſtand das tabula bigæ. Nichts kann zu

Zeit bedient, zu jenen alten Künſtlern nicht gehören, er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lyſippus ſeyn, ſondern er muß in ſpätere Zeiten geſetzt werden.

Kurz ich glaube, es ließe ſich als ein ſehr zuverläſſiges Kriterium angeben, daß alle Künſtler, die das ἐποιησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaiſern geblüht haben. Von dem Cleomenes iſt es unſtreitig; von dem Archelaus iſt es höchſt wahrſcheinlich; und von dem Salpion kann wenigſtens das Gegentheil auf keine Weiſe erwieſen werden. Und ſo von den übrigen, den Athenodorus nicht ausgeſchloſſen.

Herr Winkelmann ſelbſt mag hierüber Richter ſeyn! Doch proteſtire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künſtler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die ſpäten gehören, ſo gehören darum nicht alle, die ſich des ἐποιει bedient, unter die ältern. Auch unter den ſpätern Künſtlern können einige dieſe einem großen Manne ſo wohl anſtehende Beſcheidenheit wirklich beſeſſen, und andere ſie zu beſitzen ſich geſtellt haben.

dem Folgenden beſſer paſſen, als dieſes πτυχιον; denn das folgende eben iſt es, was darauf ſtand. Die ganze Stelle wäre alſo zu leſen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch dieſe Correctur, ich bekenne es, iſt ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbeſſern können, was man verfälſcht zu ſeyn beweiſen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleiſtet zu haben, und überlaſſe das erſtere einer geſchicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius alſo nur von einem Gemälde des Nicias redet, deſſen Aufſchrift im Aoriſto abgefaßt geweſen, und das zweite Gemälde dieſer Art das obige des Lyſippus iſt: welches iſt denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftſteller finden dürfte, als bei dem Plinius, ſo würde ich nicht ſehr verlegen ſeyn. Aber es ſoll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei dieſem weiß ich es nicht zu finden.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvor gekommen seyn. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm, und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das seyn, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, sagt Herr Winkelmann,[1] machen aus dieser „Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder „mit einer Scheibe von Metall wirft, und dieses war die „Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schrei„ben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, „worin dergleichen Figur will gesetzt seyn. Denn derjenige, „welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinter„wärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt „die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist „müßig; hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist „vorwärts geworfen, und ruht auf dem linken Schenkel, und „das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausge„streckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die „Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken „Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er ge„halten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen „aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem „Schilde vor etwas, das von oben herkommt, zu verwahren

[1] Gesch. der Kunst. Th. II. S. 394.

„ſcheint, ſo könnte man dieſe Statue mit mehrerem Rechte „für eine Vorſtellung eines Soldaten halten, welcher ſich in „einem gefährlichen Stande beſonders verdient gemacht hat; „den Fechtern in Schauſpielen iſt die Ehre einer Statue unter „den Griechen vermuthlich niemals widerfahren, und dieſes „Werk ſcheint älter als die Einführung der Fechter unter den „Griechen zu ſeyn.“

Man kann nicht richtiger urtheilen. Dieſe Statue iſt eben ſo wenig ein Fechter, als ein Diſcobolus; es iſt wirklich die Vorſtellung eines Kriegers, der ſich in einer ſolchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber dieſes ſo glücklich errieth, wie konnte er hier ſtehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieſer nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem ſein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung ſetzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue iſt Chabrias.

Der Beweis iſt folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieſes Feldherrn. [1] Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in prœlio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriæ fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Græcia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quæ publice

[1] Cap. I.

ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletæ, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anſtehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias ſcheint nicht vollkommen die nämliche zu ſeyn, in welcher wir die Borgheſiſche Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, iſt beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies ſeinen Soldaten, wie ſie ſich mit dem Knie gegen das Schild ſtemmen und hinter demſelben den Feind abwarten ſollten, die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger ſich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zuſammen gehörten, und man obnixo genu beſonders, und scuto beſonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zuſammen leſen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit iſt nunmehr ſo vollkommen, als möglich. Die Statue iſt ein Soldat, qui obnixo genu,[1] scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; ſie zeigt was Chabrias that, und iſt die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiſt das dem projecta angehängte que, welches, wenn

[1] So ſagt Statius obnixa pectora (Thebaid. lib. VI. v. 863).

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora.

welches der alte Gloſſator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So ſagt Ovid (Halieut. v. 11.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramſe (Scaro) ſpricht, die ſich nicht mit dem Kopfe, ſondern mit dem Schwanze durch die Felſen zu arbeiten ſucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

obnixo genu scuto zuſammen gehörten, überflüſſig ſeyn würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglaſſen.

Mit dem hohen Alter, welches dieſer Statue ſonach zukäme, ſtimmt die Form der Buchſtaben in der darauf befindlichen Aufſchrift des Meiſters vollkommen überein, und Herr Winkelmann ſelbſt hat aus derſelben geſchloſſen, daß es die älteſte von den gegenwärtigen Statuen in Rom ſey, auf welchen ſich der Meiſter angegeben hat. Seinem ſcharfſichtigen Blicke überlaſſe ich es, ob er ſonſt in Anſehung der Kunſt etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung ſtreiten könnte. Sollte er ſie ſeines Beifalles würdigen, ſo dürfte ich mich ſchmeicheln, ein beſſeres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich ſich die claſſiſchen Schriftſteller durch die alten Kunſtwerke, und dieſe hinwiederum aus jenen aufklären laſſen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden iſt.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Beleſenheit, bei den ausgebreitetſten feinſten Kenntniſſen der Kunſt, mit welchen ſich Herr Winkelmann an ſein Werk machte, hat er mit der edeln Zuverſicht der alten Artiſten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptſache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichſam vorſetzlichen Nachläſſigkeit behandelten, oder gänzlich der erſten der beſten fremden Hand überließen.

Es iſt kein geringes Lob, nur ſolche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie ſtoſen bei der erſten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man ſie anmerken darf, ſo muß es nur in der Abſicht geſchehen, um gewiſſe Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß ſie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winkelmann einigemal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß mögliche wählen müsse, so setzt er hinzu: „die „Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler „im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, „kann hiermit sehr wohl bestehen.“ Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas ähnliches von der Beredtsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ως δ' ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, ουκ ἀν λαθοι σε*, schreibt er an seinen Terentian; [1] *οὐδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐξιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια.* Und wiederum: *Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντη το πιστον ὑπεραιρουσαν της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιζον ἀει το εμπρακτον και ἀληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredtsamkeit, die Malerei hier unter, und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte: [2] Præsertim cum Poeticæ

[1] *Περι Υψους, τμημα ιδ'.* Edit. T. Fabri. p. 36. 39.

[2] De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

phantasiæ finis sit ἔκπληξις, Pictoriæ vero, ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, u. ſ. w. Sehr wohl, Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben ſo gegangen ſeyn: „Alle Handlungen, ſagt er,[1] und Stellungen der griechi„ſchen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht be„zeichnet, ſondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen „in einen Fehler, den die alten Künſtler Parenthyrſus nann„ten.“ Die alten Künſtler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweiſen ſeyn. Denn Parenthyrſus war ein rhetoriſches Kunſtwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verſtehen zu geben ſcheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[2] Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὅπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐςι δε παθος ἀκαιρον και κενον. ἐνθα μη δει παθους· ἢ ἀμετρον, ἐνθα μετριου δει. Ja ich zweifle ſogar, ob ſich überhaupt dieſes Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredtſamkeit und Poeſie giebt es ein Pathos, das ſo hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrſus zu werden, und nur das höchſte Pathos an der unrechten Stelle iſt Parenthyrſus. In der Malerei aber würde das höchſte Pathos allezeit Parenthyrſus ſeyn, wenn es auch durch die Umſtände der Perſon, die es äußert, noch ſowohl entſchuldigt werden könnte.

Dem Anſehen nach werden alſo auch verſchiedene Unrichtigkeiten in der Geſchichte der Kunſt bloß daher entſtanden ſeyn, weil Herr Winkelmann in der Geſchwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen ſelbſt zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beiſpiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunſt und Arbeit

[1] Von der Nachahmung der griech. Werke ꝛc. S 23.

[2] Τιμημα β.

beſonders geſchätzt worden, und der beſte Arbeiter in der geringſten Sache zur Verewigung ſeines Namens gelangen können: ſo führt er unter andern auch dieſes an:[1] „Wir wiſſen den „Namen eines Arbeiters von ſehr richtigen Wagen, oder „Wageſchaalen, er hieß Parthenius.“ Herr Winkelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er ſich deßfalls beruft, Lances Parthenio factas, nur in dem Catalog des Junius geleſen haben. Denn hätte er den Juvenal ſelbſt nachgeſehen, ſo würde er ſich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen laſſen, ſondern ſogleich aus dem Zuſammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageſchaalen, ſondern Teller und Schüſſeln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher ſich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen, daß er ſeine koſtbarſten Sachen ins Meer werfen laſſen, um nicht mit ſammt dem Schiffe unterzugehen. Dieſe koſtbaren Sachen beſchreibt er, und ſagt unter anderm:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnæ cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Cælati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkeſſeln ſtehen, was können es anders ſeyn, als Teller und Schüſſeln? Und was will Juvenal anders ſagen, als daß Catull ſein ganzes ſilbernes Eßgeſchirr, unter welchem ſich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen laſſen. Parthenius, ſagt der alte Scholiaſt, cælatoris nomen. Wenn aber Grangäus in ſeinen Anmerkungen zu dieſem Namen

[1] Geſchichte der Kunſt. Th. I. S. 186.

hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja, fährt Herr Winkelmann fort, es hat sich der Name „des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den „Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist, aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführt, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen:[1] *Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς εδεξατο ἀυτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοιςδε.*

Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ ὁι Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριςος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

Es ist also gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. E.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich

[1] Herodotus de Vita Homeri, p 756. Edit. Wessel.

Parrhaſius rühmte, daß er ihm in der Geſtalt erſchienen ſey, in welcher er ihn gemalt. [1]

Tauriſcus war nicht aus Rhodus, ſondern aus Tralles in Lydien. [2]

Die Antigone iſt nicht die erſte Tragödie des Sophokles. [3]

[1] Geſch. der Kunſt Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

[2] Geſch. der Kunſt Th. II. S. 383. Plinius lib. XXXVI. sect 4. p. 729. l. 17.

[3] Geſch. der Kunſt Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, ſein erſtes Trauerſpiel, im dritten Jahre der ſiebenundſiebzigſten Olympias auf.“ Die Zeit iſt ungefähr richtig, aber daß dieſes erſte Trauerſpiel die Antigone geweſen ſey, das iſt ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat dieſes auch gar nicht geſagt; ſondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigſten Olympias geſetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieſer Expedition kann zuverläſſig beſtimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erſte Trauerſpiel dieſes Dichters wahrſcheinlicher Weiſe Triptolemus geweſen. Plinius redet nämlich (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verſchiedenen Güte des Getreides in verſchiedenen Ländern, und ſchließt: Hæ fuere sententiæ, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canère candido.

Nun iſt zwar hier nicht ausdrücklich von dem erſten Trauerſpiele des Sophokles die Rede; allein es ſtimmt die Epoche deſſelben, welche Plutarch und der Scholiaſt und die Arundel'ſchen Denkmäler einſtimmig in die ſiebenundſiebzigſte Olympias ſetzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus ſetzt, ſo genau überein, daß man nicht wohl anders als dieſen Triptolemus ſelbſt für das erſte Trauerſpiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung iſt gleich geſchehen. Alexander ſtarb in der hundert und vierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahre betragen ſechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und dieſe Summe von jener abgerechnet, giebt ſiebenundſiebzig. In die ſiebenundſiebzigſte Olympias fällt alſo der Triptolemus des Sophokles,

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelſucht könnte es zwar nicht ſcheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennt, dürfte es für Krokylegmus halten.

und da in eben dieſe Olympias, und zwar, wie ich beweiſe, in das letzte Jahr derſelben auch das erſte Trauerſpiel deſſelben fällt: ſo iſt der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerſpiele eines ſind. Ich zeige zugleich eben daſelbſt, daß Petit die ganze Hälfte des Capitels ſeiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben daſſelbe, welches Herr Winkelmann anführt) ſich hätte erſparen können. Es iſt unnöthig in der Stelle des Plutarchs, die er daſelbſt verbeſſern will, den Archon Apheſion in Demotion oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der ſiebenundſiebenzigſten Olympias nur in das vierte derſelben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieſes Jahres von den alten Schriftſtellern eben ſo oft, wo nicht noch öfter, Apheſion, als Phädon genannt wird. Phädon nennt ihn Diodorus Siculus, Dionyſius Halicarnaſſeus und der Ungenannte in ſeinem Verzeichniſſe der Olympiaden. Apheſion hingegen nennen ihn die Arundel'ſchen Marmor, Apollodorus, und der dieſen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennt ihn auf beide Weiſe; im Leben des Theſeus Phädon, und in dem Leben des Cimons Apheſion. Es iſt alſo wahrſcheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phædonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch ſchon in ſeiner erſten Schrift von der Nachahmung der griechiſchen Kunſtwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen laſſen. „Die ſchönſten jungen Leute „tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, „war der erſte, der in ſeiner Jugend dieſes Schauſpiel ſeinen Bürgern gab.“ Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; ſondern um die Tropäen nach dem ſalaminiſchen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieſer Inſel war es, wo es damals der tragiſchen Muſe, alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu verſammeln beliebte. Der kühne Aeſchylus half ſiegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Inſel geboren.

Verſtreute Anmerkungen

über

das Epigramm und einige der vornehmſten Epigrammatiſten.

1771.

I.

Ueber das Epigramm.

(1.)

Man hat das Wort Epigramm verſchiedentlich überſetzt: durch Ueberſchrift, Aufſchrift, Inſchrift, Sinnſchrift, Sinngedicht u. ſ. m. Ueberſchrift und Sinngedicht ſind dieſes durch den Gebrauch des Logau, und jenes durch den Gebrauch des Wernicke das gewöhnlichſte geworden; aber vermuthlich wird Sinngedicht auch endlich das Ueberſchrift verdrängen.

Aufſchrift und Inſchrift müſſen ſich begnügen, das zu bedeuten, was das Epigramm in ſeinem Urſprunge war; das, woraus die ſogenannte Dichtungsart nach und nach entſtanden iſt.

Wenn Theſeus in der Landenge von Korinth eine Säule errichten, und auf die eine Seite derſelben ſchreiben ließ: Hier iſt nicht Peloponneſus, ſondern Attika; ſo wie auf die entgegenſtehende: Hier iſt Peloponneſus, und nicht Attika: ſo waren dieſe Worte das Epigramm, die Aufſchrift der Säule. Aber wie weit ſcheint ein ſolches Epigramm von dem entfernt zu ſeyn, was wir bei dem Martial alſo nennen! Wie wenig ſcheint eine ſolche Aufſchrift mit einem Sinngedichte gemein zu haben!

Hat es nun ganz und gar keine Urſache, warum die Benennung einer bloßen einfältigen Anzeige endlich dem witzigſten Spielwerke, der ſinnreichſten Kleinigkeit anheimgefallen? Oder lohnt es nicht der Mühe, ſich um dieſe Urſache zu bekümmern?

Für das eine, wie für das andere, erklärte ſich Vavaſſor. [1] Es däuchte ihm ſehr unnütz, den Unterricht über das Epigramm mit dem anzufangen, was das Wort ſeiner Ableitung nach bedeute, und ehedem nur bedeutet habe. Genug, daß ein jeder von ſelbſt ſehe, daß es jetzt dieſes nicht mehr bedeute. Das Wort ſey geblieben, aber die Bedeutung des Wortes habe ſich verändert.

Gleichwohl iſt gewiß, daß der Sprachgebrauch nur ſelten ganz ohne Grund iſt. Das Ding, dem er einen gewiſſen Namen zu geben fortfährt, fährt unſtreitig auch fort, mit demjenigen Dinge etwas gemein zu behalten, für welches dieſer Name eigentlich erfunden war.

Und was iſt dieſes hier? Was hat das witzigſte Sinngedicht eines Martial mit der trockenſten Aufſchrift eines alten Denkmals gemein, ſo daß beide bei einem Volke, deſſen Sprache wohl am wenigſten unter allen Sprachen dem Zufalle überlaſſen war, einerlei Namen führen konnten?

Dieſe Frage iſt nicht die nämliche, welche Skaliger, zu Anfange ſeines Hauptſtücks über das Epigramm, aufwirft. [2]

[1] *De epigrammate cap.* 3. Frustra videntur scriptores hujus artis fuisse, qui nos illud primum admonitos esse voluerunt, epigramma atque inscriptionem unum sonare. — Facile intelligimus, mansisse vocem, mutata significatione et potestate vocis.

[2] *Poetices lib. III. cap.* 126. — Quam ob causam Epigrammatis vox brevibus tantum poematiis propria facta est? An propter ipsam brevitatem, quasi nihil esset præter ipsam inscriptionem? An quæ statuis,

Skaliger fragt: „warum werden nur die kleinen Gedichte „Epigrammen genannt?“ — Das heißt annehmen, daß alle kleine Gedichte ohne Unterſchied dieſen Namen führen können, und daß er nicht bloß einer beſondern Gattung kleiner Gedichte zukommt. —

Daher können mich auch nicht die Antworten des Skaligers befriedigen, die er, aber auch nur fragweiſe, darauf ertheilt. Etwa, ſagt er, eben darum, weil ſie klein, weil ſie kaum mehr als die bloße Aufſchrift ſind? Oder etwa darum, weil wirklich die erſten kleinen Gedichte auf Denkmäler geſetzt wurden, und alſo im eigentlichen Verſtande Aufſchriften waren?

Jenes, wie geſagt, ſetzt etwas falſches voraus, und macht allen Unterricht über das Epigramm überflüſſig. Denn wenn es wahr iſt, daß bloß die Kürze das Epigramm macht, daß jedes Paar einzelne Verſe ein Epigramm ſind: ſo gilt der cauſtiſche Einfall jenes Spaniers von dem Epigramme vornehmlich: „wer iſt ſo dumm, daß er nicht ein Epigramm „machen könnte; aber wer iſt ſo ein Narr, daß er ſich die „Mühe nehmen ſollte, deren zwei zu machen?“ —

Dieſes aber ſagt im Grunde nichts mehr, als was ich bei meiner Frage als bekannt annehme. Ich nehme an, daß die erſten kleinen Gedichte, welche auf Denkmäler geſetzt wurden, Epigrammen hießen; aber darin liegt noch kein Grund, warum jetzt auch ſolche kleine Gedichte Epigrammen heißen, die auf Denkmäler geſetzt zu werden weder beſtimmt noch geſchickt ſind. Oder höchſtens würde wiederum aller Grund auf die beiden gemeinſchaftliche Kürze hinaus laufen.

Ich finde nicht, daß die neuern Lehrer der Dichtkunſt,

trophæis, imaginibus, pro elogiis inscribebantur, ea primo veroque significatu Epigrammata sunt appellata?

bei ihren Erklärungen des Epigramms, auf meine Frage mehr Rückſicht genommen hätten. Wenigſtens nicht Boileau, von dem freilich ohnedem keine ſchulgerechte Definition an dem Orte [1] zu verlangen war, wo er ſagt, daß das Epigramm oft weiter nichts ſey, als ein guter Einfall mit ein paar Reimen verziert. Aber auch Batteux nicht, der das Epigramm als einen intereſſanten Gedanken beſchreibt, der glücklich und in wenig Worten vorgetragen wird. Denn weder hier noch dort ſehe ich die geringſte Urſache, warum denn nun aber ein guter gereimter Einfall, ein kurz und glücklich vorgetragener intereſſanter Gedanke, eben eine Aufſchrift, ein Epigramm heißt. Oder ich werde mich auch bei ihnen beiden damit begnügen müſſen, daß wenige Reime, Ein kurzer Gedanke, wenig und kurz genug ſind, um auf einem Denkmale Platz zu finden, wenn ſie ſonſt anders Platz darauf finden können.

Gewiß iſt es, daß es nicht die Materie ſeyn kann, welche das Sinngedicht noch jetzt berechtigt, den Namen Epigramm zu führen. Es hat längſt aufgehört, in die engen Gränzen einer Nachricht von dem Urſprunge und der Beſtimmung irgend eines Denkmals eingeſchränkt zu ſeyn, und es fehlt nicht viel, ſo erſtreckt es ſich nun über alles, was ein Gegenſtand der menſchlichen Wißbegierde werden kann.

Folglich aber muß es die Form ſeyn, in welcher die Beantwortung meiner Frage zu ſuchen. Es muß in den Theilen, in der Zahl, in der Anordnung dieſer Theile, in dem unveränderlichen Eindrucke, welchen ſolche und ſo geordnete Theile unfehlbar ein jedesmal machen; — in dieſen muß es liegen, warum ein Sinngedicht noch immer eine Ueberſchrift oder

[1] *L'Art poëtiq. Chant. II. v.* 103.

L'Epigramme — — — — —
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

Aufſchrift heißen kann, ob ſie ſchon eigentlich nur ſelten dafür zu brauchen ſteht. —

Die eigentliche Aufſchrift iſt ohne das, worauf ſie ſteht, oder ſtehen könnte, nicht zu denken. Beides alſo zuſammen macht das Ganze, von welchem der Eindruck entſteht, den wir, der gewöhnlichen Art zu reden nach, der Aufſchrift allein zuſchreiben. Erſt irgend ein ſinnlicher Gegenſtand, welcher unſere Neugierde reizt: und dann die Nachricht auf dieſem Gegenſtande ſelbſt, welche unſere Neugierde befriedigt.

Wem nun aber, der auch einen noch ſo kleinen, oder noch ſo großen Vorrath von Sinngedichten in ſeinen Gedanken überlaufen kann, fällt es nicht ſogleich ein, daß ähnliche zwei Theile ſich faſt in jedem derſelben, und gerade in denjenigen am deutlichſten unterſcheiden laſſen, die ihm einem vollkommenen Sinngedichte am nächſten zu kommen ſcheinen werden? Dieſe zerlegen ſich alle von ſelbſt in zwei Stücke, in deren einem unſere Aufmerkſamkeit auf irgend einen beſondern Vorwurf rege gemacht, unſere Neugierde nach irgend einem einzelnen Gegenſtande gereizt wird, und in deren anderm unſere Aufmerkſamkeit ihr Ziel, unſere Neugierde einen Aufſchluß findet.

Auf dieſen einzigen Umſtand will ich es denn auch wagen, die ganze Erklärung des Sinngedichts zu gründen, und die Folge mag es zeigen, ob ſich nach meiner Erklärung ſowohl das Sinngedicht von allen möglichen andern kleinen Gedichten unterſcheiden, als auch aus ihr jede der Eigenſchaften herleiten läßt, welche Geſchmack und Kritik an ihm fordern.

Ich ſage nämlich: das Sinngedicht iſt ein Gedicht, in welchem, nach Art der eigentlichen Aufſchrift, unſere Aufmerkſamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenſtand erregt, und mehr oder weniger hingehalten werden, um ſie mit eins zu befriedigen.

Wenn ich sage: „nach Art der eigentlichen Aufschrift," so will ich, wie schon berührt, das Denkmal zugleich mit verstanden wissen, welches die Aufschrift führt, und welches dem ersten Theile des Sinngedichts entspricht. Ich halte es aber für nöthig, diese Erinnerung ausdrücklich zu wiederholen, ehe ich zu der weitern Anwendung und Entwicklung meiner Erklärung fortgehe.

(2.)

Unbemerkt sind die zwei Stücke, die ich zu dem Wesen des Sinngedichts verlange, nicht von allen Lehrern der Dichtkunst geblieben. Aber alle haben sie, von ihrem Ursprunge gehörig abzuleiten, vernachlässigt, und auch weiter keinen Gebrauch davon gemacht.

Skaliger ließ sich bloß durch sie verführen, eine doppelte Gattung des Epigramms anzunehmen.[1] Da er sie nämlich in der eigentlichen Aufschrift nicht erkannte, in welcher er nichts als die bloße einfache Anzeige einer Person oder Handlung sahe: so hielt er dasjenige Epigramm, in welchem aus gewissen Vorausschickungen etwas hergeleitet wird, und in welchem also die Vorausschickungen, und das was daraus hergeleitet wird, als zwei merklich verschiedene Theile sich nicht leicht verkennen lassen, für völlig von jenem unterschieden. Die Subtilität fiel ihm nicht bei, daß bei jenem, bei der eigentlichen Aufschrift zu der Wirkung desselben das beschriebene Werk selbst das Seine mit beitrage, und folglich bei dem andern, dem eigentlichen Sinngedichte, das, was er die Vorausschickungen nennt, dem beschriebenen Werke, so wie

[1] Epigramma igitur est poema breve cum simplici cujuspiam rei, vel personæ, vel facti indicatione: aut ex propositis aliquid deducens. Quæ definitio simul complectitur etiam divisionem: ne quis damnet prolixitatem. *L. c.*

das, was aus dieſen Vorausſchickungen hergeleitet wird, der Aufſchrift ſelbſt entſpreche.

Der wortreiche Vavaſſor hat ein langes Capitel von den Theilen des Epigramms, deren er gleichfalls nur zwei, unter dem Namen der Verſtändigung und des Schluſſes, annimmt, und über deren Bearbeitung er wirklich mancherlei gute Anmerkungen macht.[1] Aber auch er iſt weit entfernt, dieſe Theile für nothwendig zu halten, indem er gleichfalls eine einfachere Gattung erkennt, welche ſie nicht habe, und überhaupt aus ihnen weder für die Eigenſchaften, noch für die individuelle Verſchiedenheit des Epigramms das geringſte zu folgern verſtanden hat.

Batteux ſagt ausdrücklich: „Das Epigramm hat nothwendiger Weiſe zwei Theile: der erſte iſt der Vortrag des Subjects, der Sache, die den Gedanken hervorgebracht oder veranlaßt hat, und der andere der Gedanke ſelbſt, welchen man die Spitze nennt, oder dasjenige, was den Leſer reizt, was ihn intereſſirt.“ Gleichwohl läßt er unter ſeinen Exempeln auch ſolche mit unterlaufen, die dieſe zwei Theile ſchlechterdings nicht haben, deren Erwähnung ohnedem in ſeinem ganzen übrigen Unterrichte völlig unfruchtbar bleibt. Folgende vier Zeilen des Peliſſon z. E.:

Grandeur, savoir, renommée,
Amitié, plaisir et bien,
Tout n'est que vent, que fumée:
Pour mieux dire, tout n'est rien.

mögen ihm immerhin einen noch ſo intereſſanten Gedanken

[1] *Cap.* 13, *de partibus epigrammatis.* Sunt igitur partes epigrammatis, duæ numero duntaxat, insignes ac primariæ, expositio rei, et conclusio epigrammatis — In illo genere primo quod statuimus simplicis et uniusmodi epigrammatis. —

enthalten. Aber wo iſt die Veranlaſſung dieſes Gedankens? Wo iſt der einzelne beſondere Fall, — denn ein ſolcher muß die Veranlaſſung ſeyn — bei welchem der Dichter darauf gekommen iſt, und ſeine Leſer darauf führt? Hier iſt nichts als der bloße intereſſante Gedanke, bloß der Eine Theil; und wenn, nach ihm ſelbſt, das Epigramm nothwendiger Weiſe zwei Theile haben muß, ſo können dieſe, ſo wie alle ihnen ähnliche Zeilen, unmöglich ein Epigramm heißen. — Zum Unglück iſt es nicht bloß ein übelgewähltes Exempel, woraus ich dem Batteux hier einen Vorwurf mache. Sondern das Schlimmſte iſt, daß aus dieſem Exempel zugleich das Fehlerhafte ſeiner Erklärung des Epigramms erhellt, „nach welcher es ein in„tereſſanter Gedanke ſeyn ſoll, der glücklich und in wenig „Worten vorgetragen worden.“ Denn wenn ſich ein intereſſanter Gedanke auch ohne ſeine individuelle Veranlaſſung vortragen läßt, wie ſich aus dem Beiſpiele, wenn es ſchon kein Epigramm iſt, dennoch ergiebt: ſo wird wenigſtens die Anzahl der Theile des Epigramms, welche Batteux ſelbſt für nothwendig erklärt, weder in ſeiner Erklärung liegen, noch auf irgend eine Weiſe daraus herzuleiten ſeyn. —

Wenn uns unvermuthet ein beträchtliches Denkmal aufſtößt, ſo vermengt ſich mit der angenehmen Ueberraſchung, in welche wir durch die Größe oder Schönheit des Denkmals gerathen, ſogleich eine Art von Verlegenheit über die noch unbewußte Beſtimmung deſſelben, welche ſo lange anhält, bis wir uns dem Denkmale genugſam genähert haben, und durch ſeine Aufſchrift aus unſerer Ungewißheit geſetzt worden; worauf das Vergnügen der befriedigten Wißbegierde ſich mit dem ſchmeichelhaften Eindrucke des ſchönen ſinnlichen Gegenſtandes verbindet, und beide zuſammen in ein drittes angenehmes Gefühl zuſammenſchmelzen. — Dieſe Reihe von Empfindungen,

ſage ich, iſt das Sinngedicht beſtimmt nachzuahmen, und nur dieſer Nachahmung wegen hat es in der Sprache ſeiner Erfinder, den Namen ſeines Urbildes, des eigentlichen Epigramms behalten. Wie aber kann ſie es anders nachahmen, als wenn es nicht allein eben dieſelben Empfindungen, ſondern auch eben dieſelben Empfindungen nach eben derſelben Ordnung in ſeinen Theilen erweckt? Es muß über irgend einen einzelnen ungewöhnlichen Gegenſtand, den es zu einer ſo viel als möglich ſinnlichen Klarheit zu erheben ſucht, in Erwartung ſetzen, und durch einen unvorhergeſehenen Aufſchluß dieſe Erwartung mit eins befriedigen.

Am ſchicklichſten werden ſich alſo auch die Theile des Epigramms, Erwartung und Aufſchluß nennen laſſen, und unter dieſen Benennungen will ich ſie nun in verſchiedenen Arten kleiner Gedichte aufſuchen, die faſt immer unter den Sinngedichten mit durchlaufen, um zu ſehen, mit welchem Rechte man dieſes geſchehen läßt, und welche Claſſification unter ihnen eigentlich einzuführen ſeyn dürfte.

Natürlicher Weiſe aber kann es nur zweierlei Aftergattungen des Sinngedichts geben: die eine, welche Erwartung erregt, ohne uns einen Aufſchluß darüber zu gewähren; die andere, welche uns Aufſchlüſſe giebt, ohne unſere Erwartung darnach erweckt zu haben.

1. Ich fange von der letztern an, zu welcher vornehmlich alle diejenigen kleinen Gedichte gehören, welche nichts als allgemeine moraliſche Lehren oder Bemerkungen enthalten. Eine ſolche Lehre oder Bemerkung, wenn ſie aus einem einzelnen Falle, der unſere Neugierde erregt hat, hergeleitet oder auf ihn angewendet wird, kann den zweiten Theil eines Sinngedichts ſehr wohl abgeben; aber an und für ſich ſelbſt, ſie ſey auch noch ſo witzig vorgetragen, ſie ſey in ihrem Schluſſe

auch noch ſo ſpitzig zugearbeitet, iſt ſie kein Sinngedicht, ſondern nichts als eine Maxime, die, wenn ſie auch ſchon Bewunderung erregte, dennoch nicht diejenige Folge von Empfindungen erregen kann, welche dem Sinngedichte eigen iſt.

Wenn Martial folgendes an den Decianus richtet: [1]

Quod magni Thraseæ, consummatique Catonis
Dogmata sic sequeris, salvus ut esse velis;
Pectore nec nudo strictos incurris in enses,
Quod fecisse velim te, Deciane facis.
Nolo virum, facili redimit qui sanguine famam:
Hunc volo, laudari qui sine morte potest.

was fehlt den beiden letzten Zeilen, um nicht ein ſehr intereſſanter Gedanke zu heißen? und wie hätte er kürzer und glücklicher ausgedrückt werden können? Würde er aber allein eben den Werth haben, den er in der Verbindung mit den vorhergehenden Zeilen hat? würde er, als eine bloße für ſich beſtehende allgemeine Maxime, eben den Reiz, eben das Feuer haben, eben des Eindrucks fähig ſeyn, deſſen er hier iſt, wo wir ihn auf einen einzelnen Fall angewendet finden, welcher ihm eben ſo viel Ueberzeugung mittheilt, als er von ihm Glanz entlehnt?

Oder wenn unſer Wernike, zur Empfehlung einer milden Sparſamkeit, geſchrieben hätte:

Lieb' immer Geld und Gut; nur ſo, daß dein Erbarmen
Der Arme fühl': und flieh die Armuth, nicht die Armen;

wäre es nicht ebenfalls ein ſehr intereſſanter, ſo kurz als glücklich ausgedrückter Gedanke? Aber wäre es wohl eben das, was er wirklich an den ſparſamen Celidor ſchrieb? [2]

[1] Lib. I. ep. 9.

[2] Erſtes Buch S. 14 der Schweizeriſch. Ausgabe von 1763.

Du liebſt zwar Geld und Gut; doch ſo, daß dein Erbarmen
Der Arme fühlt. Du fliehſt die Armuth, nicht die Armen.

Der Unterſchied iſt klein; und doch iſt jenes, bei vollkommen eben derſelben Wendung, doch nichts als eine kalte allgemeine Lehre, und dieſes ein Bild voller Leben und Seele; jenes ein gereimter Sittenſpruch, und dieſes ein wahres Sinngedicht.

Gleichwohl iſt eben dieſer Wernike, ſo wie auch der ältere Logau, nur allzu reich an ſogenannten Ueberſchriften, die nichts als allgemeine Lehrſätze enthalten; und ob ſie ſchon beide, beſonders aber Wernike, an Vortheilen unerſchöpflich ſind, eine bloße kahle Moral aufzuſtutzen, die einzelnen Begriffe derſelben ſo vortheilhaft gegen einander abzuſetzen, daß oftmals ein ziemlich verführeriſches Blendwerk von den weſentlichen Theilen des Sinngedichts daraus entſteht: ſo werden ſie doch nur ſelten ein feines Gefühl betrügen, daß es nicht den großen Abſtand von einem wahren Sinngedichte bis zu einer ſolchen zum Sinngedichte ausgefeilten Maxime bemerken ſollte. Vielmehr iſt einem Menſchen von ſolchem Gefühle, wenn er ein oder mehrere Bücher von ihnen hinter einander lieſt, oft nicht anders zu Muthe, als einem, der ſich mit einem feinen Weltmanne und einem ſteifen Pedanten zugleich in Geſellſchaft findet; wenn jener Erfahrungen ſpricht, die auf allgemeine Wahrheiten leiten, ſo ſpricht dieſer Sentenzen, zu denen die Erfahrungen in dieſer Welt wohl gar noch erſt ſollen gemacht werden.

Bei keinem Epigrammatiſten aber iſt mir wenigſtens die ähnliche Abwechslung von Empfindungen läſtiger geworden, als bei dem Owen. Nur daß bei dieſem der Pedant ſich unzählig öfter hören läßt, als der feine Mann von Erfahrung, und daß der Pedant mit aller Gewalt noch oben drein witzig ſeyn will. Ich halte den in allem Ernſte für einen ſtarken

Kopf, der ein ganzes Buch des Owens in einem Zuge lesen kann, ohne drehend und schwindlicht zu werden. Ich werde es unfehlbar, und habe immer dieses für die einzige Ursache gehalten, weil eine so große Menge bloß allgemeiner Begriffe, die unter sich keine Verbindung haben, in so kurzer Zeit auf einander folgen; die Einbildung möchte jeden gern, in eben der Geschwindigkeit, in ein individuelles Bild verwandeln, und erliegt endlich unter der vergebenen Bemühung.

Hingegen ist das Moralisiren gerade zu, des Martials Sache gar nicht. Obschon die meisten seiner Gegenstände sittliche Gegenstände sind: so wüßte ich doch von allen lateinischen Dichtern keinen, aus dem sich wenigere Sittensprüche wörtlich ausziehen ließen, als aus ihm. Er hat nur wenig Sinngedichte von der Art, wie das angeführte an den Decianus, welche sich mit einer allgemeinen Moral schlößen; seine Moral ist ganz in Handlung verwebt, und er moralisirt mehr durch Beispiele, als durch Worte. Vollends von der Art, wie das dreizehnte seines zwölften Buchs ist:

Ad Auctum.

Genus, Aucte, lucri divites habent iram.
Odisse quam donasse vilius constat.

welches nichts als eine feine Bemerkung enthält, mit gänzlicher Verschweigung des Vorfalls, von dem er sie abgezogen, oder der sich daraus erklären lassen; von dieser Art, sage ich, wüßte ich außer dem gegenwärtigen nicht noch drei bei ihm aufzufinden. Und auch bei den wenigen scheint es, daß er den veranlassenden Vorfall mehr aus gewissen Bedenklichkeiten mit Fleiß verschweigen wollen, als daß er gar keinen dabei im Sinne gehabt. Auctus möchte den Reichen wohl kennen, der so listig eine Ursache vom Zaune gebrochen, sich über ihn, oder über den Dichter zu erzürnen, um sich irgend ein kleines

Geſchenk zu erſparen, das er ihnen ſonſt machen müſſen. Wenigſtens hat Martial dergleichen bloße ſittliche Bemerkungen doch immer an eine gewiſſe Perſon gerichtet, welche anſcheinende Kleinigkeit Logau und Wernike nicht hätten überſehen oder vernachläſſigen ſollen. Denn es iſt gewiß, daß ſie die Rede um ein großes mehr belebt, und wenn wir ſchon die angeredete Perſon, und die Urſache, warum nur dieſe und keine andere angeredet worden, weder kennen noch wiſſen: ſo ſetzt uns doch die bloße Anrede geſchwinder in Bewegung, unter unſerm eigenen Zirkel umzuſchauen, ob da ſich nicht jemand findet, ob da ſich nicht etwas zugetragen, worauf der Gedanke des Dichters anzuwenden ſey.

Wenn nun aber bloße allgemeine Sittenſprüche, ſie mögen nun mit der Einfalt eines vermeinten Cato, oder mit der Spitzfindigkeit eines Baudius, oder mit dem Scharfſinne eines Wernike vorgetragen ſeyn, die Wirkung nicht haben, die ſie allein zu dem Namen der Sinngedichte berechtigen könnte: wenn alſo ein Verinus und Pibrak, oder wie ſonſt die ehrlichen Männer heißen, die ſchöne erbauliche Diſticha geſchrieben haben, aus dem Regiſter der Epigrammatiſten wegfallen; ſo werden diejenigen noch weniger darin aufzunehmen ſeyn, welche andere ſcientifiſche Wahrheiten in die engen Schranken des Epigramms zu bringen verſucht haben. Ihre Verſe mögen gute Hülfsmittel des Gedächtniſſes abgeben; aber Sinngedichte ſind ſie gewiß nicht, wenn ihnen ſchon, nach der Erklärung des Batteux, dieſe Benennung nur ſchwer abzuſtreiten ſeyn dürfte. Denn ſind z. E. die mediciniſchen Vorſchriften der Schule von Salerno nicht eines ſehr intereſſanten Inhalts? Und könnten ſie nicht gar wohl mit eben ſo vieler Präciſion und Zierlichkeit vorgetragen ſeyn, als ſie es mit weniger ſind? Und dennoch, wenn ſie auch Lucrez ſelbſt abgefaßt hätte,

würden ſie nichts als ein Beiſpiel mehr ſeyn, daß die Erklärung des Batteux viel zu weitläufig iſt, und gerade das vornehmſte Kennzeichen darin fehlt, welches das Sinngedicht von allen andern kleinen Gedichten unterſcheidet.

2. Die zweite Aftergattung des Epigramms war die, welche Erwartung erregt, ohne einen Aufſchluß darüber zu gewähren. Dergleichen ſind vornehmlich alle kleine Gedichte, die nichts als ein bloßes ſeltſames Factum enthalten, ohne im geringſten anzuzeigen, aus welchem Geſichtspuncte wir daſſelbe betrachten ſollen; die uns alſo weiter nichts lehren, als daß einmal etwas geſchehen iſt, was eben nicht alle Tage zu geſchehen pflegt. Derjenigen kleinen Stücke gar nicht einmal hier zu gedenken, die, wie die Kaiſer des Auſonius, die ganze Geſchichte, den ganzen Charakter eines Mannes in wenige Züge zuſammenfaſſen, und deren unter den Titeln: Icones, Heroes u. ſ. m. ſo unzählige geſchrieben worden. Denn dieſe möchte man ſchon deßwegen nicht für Sinngedichte wollen gelten laſſen, weil ihnen die Einheit fehlt, die nicht in der Einheit der nämlichen Perſon, ſondern in der Einheit der nämlichen Handlung beſtehen muß, wenn ſie der Einheit des Gegenſtandes in der eigentlichen Aufſchrift entſprechen ſoll. Aber auch alsdann, wenn das Gedicht nur eine einzige völlig zugerundete Handlung enthält, iſt es noch kein Sinngedicht, falls man uns nicht etwas daraus ſchließen, oder durch irgend eine feine Bemerkung in das Innere derſelben tiefer eindringen läßt.

Wenn z. E. Martial ſich begnügt hätte, die bekannte Geſchichte des Mucius Scävola in folgende vier Verſe zu faſſen:[1]

Dum peteret regem decepta ſatellite dextra,
Injecit ſacris ſe peritura focis.

[1] Lib. I. ep. 22.

Sed tam sæva plus miracula non tulit hostis,
Et raptum flammis jussit abire virum.

würden wir wohl ſagen können, daß er ein Sinngedicht auf dieſe Geſchichte gemacht habe? Kaum wäre es noch eines, wenn er bloß hinzugeſetzt hätte:

Urere quam potuit contemto Mucius igne,
Hanc spectare manum Porsena non potuit.

Denn auch das iſt noch nicht viel mehr als Geſchichte, und wodurch es ein völliges Sinngedicht wird, ſind lediglich die endlichen letzten Zeilen:

Major decepta fama est, et gloria dextræ:
Si non errasset, fecerat illa minus.

Denn nun erſt wiſſen wir, warum der Dichter unſere Aufmerkſamkeit mit jener Begebenheit beſchäftigen wollen, und das Vergnügen über eine ſo feine Betrachtung, „daß oft der „Irrthum uns geſchwinder und ſichrer unſere Abſicht erreichen „hilft, als der wohlüberlegte kühnſte Anſchlag," verbunden mit dem Vergnügen, welches der einzelne Fall gewährt, macht das geſammte Vergnügen des Sinngedichts.

Unſtreitig hingegen müſſen wir uns nur mit der Hälfte dieſes Vergnügens bei einigen Stücken der griechiſchen Anthologie, und bei noch mehreren verſchiedener neuern Dichter behelfen, die ſich eingebildet, daß ſie nur das erſte das beſte abgeſchmackte Hiſtörchen zuſammen reimen dürfen, um ein Epigramm gemacht zu haben. Ein Beiſpiel aus der Anthologie ſey dieſes: [1]

Κοινῃ παῤ κλισιῃ ληϑαργικος ἤδε φρενοπλὴξ
Κειμενοι, ἀλλήλων νοσσον ἀπεσκεδασαν.
Ἐξεδοῤε κλινης γαῤ ὁ τολμηεις ὑπο λυσσης,
Καὶ τον ἀναισϑητον παντος ἐτυπτε μενους.

[1] Lib. I. cap. 48.

Πληγαι δ' ἀμφοτερους ἐγερουσ' ἀχος· αἰς ὁ μεν ἐντων
Εγρετο, τον δ' ὑπνου πουλυς ἐρεψε κοπος.

„Ein Wahnwitziger und ein Schlafſüchtiger lagen beiſammen „auf Einem Bette, und einer wurde des andern Arzt. Denn „in der Wuth ſprang jener auf, und prügelte dieſen, der im „tiefſten Schlummer vergraben lag, durch und durch. Die „Schläge halfen beiden; dieſer erwachte, und jener ſchlief vor „Müdigkeit ein.“ Das Ding iſt ſchnurrig genug. Aber was denn nun weiter? Vielleicht war es auch nicht einmal wahr, daß beide curirt wurden. Denn der Schlafſüchtige ſchläft nicht immer, ſondern will nur immer ſchlafen, und ſo ſchlief er wohl auch hier bald wiederum ein; der Wahnwitzige aber, der vor Müdigkeit einſchlief, konnte gar wohl als ein Wahnwitziger wieder aufwachen. Doch geſetzt auch, ſie wären wirklich beide durch einander curirt worden: auch alsdann ſind wir um nichts klüger, als wir waren. Das Vergnügen über ein Hiſtörchen, welches ich nirgends in meinen Nutzen verwenden zu können ſehe, über das ich auch nicht einmal lachen kann, iſt herzlich ſchwach.

Ich will nicht hoffen, daß man mir hier vorwerfen werde, daß es mir am Geſchmacke der griechiſchen Simplicität fehle. Es gehört wohl zu der griechiſchen Simplicität, daß ein Ding keine Theile zu viel habe; aber daß es ihm an einem nothwendigen Theile fehle, das gehört doch gewiß nicht dazu. Es iſt nicht der witzige Schluß, den ich vermiſſe, ſondern der Schluß überhaupt, wozu aber der bloße Schluß des Factums nicht hinlänglich iſt. Ich geſtehe, daß ich aus eben dieſem Grunde ein anderes ſehr berühmtes Epigramm auch nur für ein halbes Epigramm halte. Nämlich das über das Schickſal eines Hermaphroditen.

Quum mea me genitrix gravida gestaret in alvo,
Quid pareret, fertur consuluisse Deos.
Mas est, Phoebus ait: Mars, femina: Junoque neutrum.
Quumque forem natus, Hermaphroditus eram.
Quærenti letum? Dea sic ait; occidet armis:
Mars cruce: Phœbus aquis. Sors rata quæque fuit.
Arbor obumbrat aquas: adscendo, decidit ensis,
Quem tuleram, casu labor et ipse super;
Pes hæsit ramis, caput incidit amne: tuliqne
Femina, vir, neutrum, flumina, tela, crucem.

Die Erfindung dieſes kleinen Gedichts iſt ſo künſtlich, der Ausdruck ſo pünctlich und doch ſo elegant, daß noch jetzt ſehr gelehrte Kritiker ſich nicht wohl überreden können, daß es die Arbeit eines neuen Dichters ſey. Denn ob de la Monnoye ſchon erwieſen zu haben glaubte, daß der Puler, welchem es in den Handſchriften zugeſchrieben wird, kein Alter iſt, wofür ihn Politian und Skaliger und ſo viele andere gehalten haben, ſondern daß ein Vincentiner aus dem funfzehnten Jahrhunderte damit gemeint ſey: ſo möchte Herr Burmann der jüngere doch lieber vermuthen, daß dieſer Pulci, wie er eigentlich geheißen, ein ſo bewundertes Werk wohl aus einer alten Handſchrift abgeſchrieben und ſich zugeeignet haben könne; da man ihn ohnedem als einen beſondern Dichter weiter nicht kenne.[1] Ich habe hierwider nichts: nur für ein Muſter eines vollkommenen Epigramms möchte ich mir das Ding nicht einreden laſſen; es mag nun alt oder neu ſeyn. Einem ſo unfruchtbaren ſchielenden Mährchen fehlt zum Sinngedichte nichts geringeres, als der Sinn. Begreife ich doch nicht einmal, ob die Vorſehung der Götter damit mehr verſpottet, oder mehr angeprieſen werden ſoll. Sollen wir uns wundern,

[1] Anth. lat. lib. III. ep. 77.

daß von so verschiedenen Göttern ein jeder doch noch immer so viel von der Zukunft wußte? oder sollen wir uns wundern, daß sie nicht mehr davon wußten? Sollen wir glauben, daß sie vollständiger und bestimmter nicht antworten wollen? oder nicht antworten können? und daß eine vierte höhere Macht im Spiele gewesen, welche den Erfolg so zu lenken gewußt, daß keiner zum Lügner werden dürfen? Sollten aber gar nur die Götter als glückliche Errather hier aufgeführt werden: wie viel sinnreicher und lehrreicher ist sodann jenes Histörchen, — im Don Quixote, wo ich mich recht erinnere — von den zwei Brüdern und Weinkostern? welches ich *wahrlich* lieber erfunden, als ein ganzes Hundert von jenerlei Räthseln, auch in den schönsten Versen, gemacht haben möchte.

Das Gegentheil von solchen, zu aller moralischen Anwendung ungeschickten, kleinen Erzählungen sind diejenigen, welche zwar auch ohne alle Betrachtung und Folgerung vorgetragen werden, aber an und für sich selbst eine allgemeine Wahrheit so anschauend enthalten, daß es nur Ueberfluß *gewesen wäre*, sie noch mit ausdrücklichen Worten hinzuzufügen. Von dieser Art ist folgende bei dem Ausonius:

Thesauro invento, qui limina mortis inibat,
Liquit ovans laqueum, quo periturus erat.
At qui, quod terræ abdiderat, non repperit aurum,
Quem laqueum invenit, nexuit et periit:

wovon das griechische Original in der Anthologie zu finden; oder aus eben dieser Anthologie, die von mehreren Dichtern daselbst vorgetragene Geschichte vom Lahmen und Blinden:[2]

Ἀνὴρ τις λιπογυιον ὑπερ νωτοιο λιπαυγης
Ἦγε ποδας χρησας, ὀμματα χρησαμενος.

[1] Epig. 21.

[2] Lib. I. cap. 4.

Wer iſt ſo blödſinnig, daß er die großen Wahrheiten, von welchen dieſe Erzählungen Beiſpiele ſind, nicht mit ihnen zugleich denke? Und was auf eine ſo vorzügliche Art einen Sinn in ſich ſchließt, das wird doch wohl ein Sinngedicht heißen können?

Doch auch das nicht. Und warum ſollte es ein Sinngedicht heißen, wenn es etwas weit beſſeres heißen kann? Mit einem Worte: es iſt ein Apolog, eine wahre äſopiſche Fabel; denn die gedrungene Kürze, mit welcher ſie vorgetragen iſt, kann ihr Weſen nicht verändern, ſondern allenfalls nur lehren, wie die Griechen ſolcherlei Fabeln vorzutragen liebten. — Es kommen deren, außer den zwei angeführten, in der Anthologie noch verſchiedene vor, von welchen in den gewöhnlichen äſopiſchen Sammlungen nichts ähnliches zu finden, die aber auch um ſo viel mehr von einem Nevelet oder Hauptmann ihnen beigefügt zu werden verdient hätten. Alle ſind mit der äußerſten Präciſion erzählt, und die weitläufigſte, welche aus zwölf Zeilen beſteht,[1] hat nichts von der Geſchwätzigkeit, aus welcher neuere Fabeldichter ſich ein ſo eigenes Verdienſt gemacht haben. Unſer Gellert that alſo zwar ganz wohl, daß er jene, vom Lahmen und Blinden, unter ſeine Fabeln aufnahm;[2] nur daß er ſie ſo ſehr wäſſerte, daß er ſo wenig beleſen war und nicht wußte, wo ſie ſich eigentlich herſchreibe; daran hätte er ohne Zweifel ein wenig beſſer thun können. —

Der weſentliche Unterſchied, der ſich zwiſchen dem Sinngedicht und der Fabel findet, beruht aber darin, daß die Theile, welche in dem Sinngedichte eines auf das andere folgen, in der Fabel in eins zuſammenfallen, und daher nur in der Abſtraction Theile ſind. Der einzelne Fall der Fabel kann keine Erwartung erregen, weil man ihn nicht ausgehört haben

[1] Lib. I. cap. 22. ep. 9.

[2] Die 16te des erſten Theils.

kann, ohne daß der Aufſchluß zugleich mit da iſt; ſie macht einen einzigen Eindruck, und iſt keiner Folge verſchiedner Eindrücke fähig. Das Sinngedicht hingegen enthält ſich eben darum entweder überhaupt ſolcher einzelnen Fälle, in welchen eine allgemeine Wahrheit anſchauend zu erkennen; oder läßt doch dieſe Wahrheit bei Seite liegen, und zieht unſere Aufmerkſamkeit auf eine Folge, die weniger nothwendig daraus fließt. Und nur dadurch entſteht Erwartung, die dieſes Namens wenig werth iſt, wo wir das, was wir zu erwarten haben, ſchon völlig vorausſehen.

Wenn denn aber ſo nach weder Begebenheiten ohne allen Nachſatz und Aufſchluß, noch auch ſolche, in welchen eine einzige allgemeine Wahrheit nicht anders als erkannt werden kann, die erforderlichen Eigenſchaften des Sinngedichts haben: ſo folgt darum noch nicht, daß alle Sinngedichte zu verwerfen, in welchen der Dichter nichts, als ein bloßer Wiedererzähler zu ſeyn ſcheint. Denn es bleiben noch immer auch wahre Begebenheiten genug übrig, die entweder ſchon von ſich ſelbſt den völligen Gang des Sinngedichts haben, oder denen dieſer Gang doch leicht durch eine kleine Wendung noch vollkommner zu geben ſteht. So fand unſer Kleiſt das heroiſche Beiſpiel, mit welchem Arria ihrem Manne vorging, in ſeiner genaueſten hiſtoriſchen Wahrheit mit Recht für hinlänglich, ein ſchönes Sinngedicht abzugeben.

Als Pätus auf Befehl des Kaiſers ſterben ſollte,
Und ungern einen Tod ſich ſelber wählen wollte:
Durchſtach ſich Arria. Mit heiterem Geſicht
Gab ſie den Dolch dem Mann, und ſprach: Es ſchmerzet nicht.

Martial hingegen glaubte, daß das erhabene „Es ſchmerzt nicht“ noch einer Verſchönerung fähig ſey, und ohne lange

dieſe Verſchönerung auf ſeine eigene Rechnung zu ſetzen, legte er ſie der Arria ſelbſt in den Mund:[1]

Casta suo gladium cum traderet Arria Pæto,
Quem de visceribus traxerat ipsa suis:
Si qua fides, vulnus, quod feci, non dolet, inquit:
Sed quod tu facies, hoc mihi, Pæte, dolet.

Ohne Zweifel mochte dem Martial das bloße „non dolet“ zu mannhaft, zu rauh vorkommen, und er wollte das zärtliche Weib in der Verächterin des Todes mehr durchſchimmern laſſen. Ich wage es nicht, zwiſchen beiden Dichtern zu entſcheiden, da ich ohnedem damit nur ein Beiſpiel geben wollen, wie die wahren Begebenheiten ausſehen müſſen, denen zum Sinngedichte nichts als eine glückliche Verſification fehlt, und wie ſehr auch in dieſen der erfindſame Geiſt des Dichters noch geſchäftig ſeyn kann, ohne die hiſtoriſche Wahrheit zu verfälſchen. —

(3.)

Nicht genug aber, daß nach meiner Erklärung das Sinngedicht ſich von mehr als einer Art kleiner Gedichte zuverläſſiger unterſcheiden läßt, als nach den ſonſt gewöhnlichen Erklärungen geſchehen kann: es laſſen ſich auch aus eben dieſer Erklärung die Eigenſchaften beſſer herleiten, welche ein Sinngedicht zu einem vollkommenen Sinngedichte machen.

1. Wenn der erſte Theil des Sinngedichts, den ich die Erwartung genannt habe, dem Denkmale entſprechen ſoll, welches die Aufſchrift führt: ſo iſt unſtreitig, daß er um ſo viel vollkommener ſeyn wird, je genauer er einem neuen, an Größe oder Schönheit beſonders vorzüglichen Denkmale entſpricht. Vor allen Dingen aber muß er ihm an Einheit gleich ſeyn; wir müſſen ihn mit einem Blicke überſehen können,

[1] Lib. I. ep. 14.

unverwehrt indeß, daß der Dichter durch Auseinandersetzung seiner einzelnen Begriffe ihm bald einen größern, bald einen geringern Umfang geben darf, so wie er es seiner Absicht am gemäßesten erkennt. Er kann ihn eben so wohl aus fünf sechs Worten, als aus eben so vielen und noch mehrern Zeilen bestehen lassen.

In folgendem Sinngedichte des Naugerius [1]

De Pythagorae simulacro.

Quem toties vixisse anima redeunte renatum
Mutato fama est corpore Pythagoram:
Cerne, iterum ut docti cœlo generatus Asylæ
Vivat; ut antiquum servet in ore decus.
Dignum aliquid certe volvit: sic fronte severa est:
Sic in se magno pectore totus abit.
Posset et ille altos animi depromere sensus:
Sed, veteri obstrictus religione, silet.

sind die ersten sechs Zeilen, welche die Erwartung enthalten, nichts als eine Umschreibung des Subjects. Aber was hier sechs Zeilen füllt, wird in dem griechischen Originale, welches sich Naugerius eigen gemacht, mit vier Worten gesagt: [2]

Αὐτον Πυθαγορην ὁ ζωγραφος· ὀν μετα φωνης
Εἰδες ἀν, εἰγε λαλειν ἠθελε Πυθαγορης.

„Da steht er, der wahre Pythagoras! Auch die Stimme „würde ihm nicht fehlen, wenn Pythagoras hätte sprechen „wollen.“ Dieses übersetzte Faustus Sabäus so:

Pythagoram pictor poterat finxisse loquentem.
Verum Pythagoram conticuisse juvat.

und wir könnten es durch die einzige Zeile übersetzen:

[1] Oper. p. 199. Patav. 1718. 4to.

[2] Anthol. lib. IV. cap. 33.

„Warum dieß Bild nicht spricht? Es ist Pythagoras."

wenn die einzeiligen Siungedichte in unserer Sprache eben so gewöhnlich und angenehm wären, als sie es in der griechischen und lateinischen sind.

Das wahre Maaß der Erwartung scheint indeß in dem gegenwärtigen Beispiele weder Naugerius noch dieser Grieche getroffen zu haben, sondern ein anderer Grieche, welcher eben den Einfall in vier Zeilen brachte, und diesen bescheidenen Raum, nicht wie Naugerius zu leeren Ausrufungen mißbrauchte, sondern zur Berichtigung des Einfalls selbst anwendete. Denn sollte man aus dem Naugerius und dem angeführten griechischen Originale nicht schließen, daß Pythagoras immer geschwiegen hätte? da das Schweigen doch nur gleichsam eine Vorübung in seiner Schule war. Wie viel schöner und genauer also Julianus so! [1]

Οὐ τον ἀναπτυσσοντα φυσιν πολυμητιν ἀριθμων
Ἠθελεν ὁ πλαςης Πυθαγορην τελεσαι,
Αλλα τον ἐν σιγῃ πινυτοφρονι· και ταχα φωνην
Ενθεν ἀποκρυπτει, και τοδ' ἐχων ὀπασαι.

„Nicht den Pythagoras, wie er die geheime Natur der Zahlen „erklärt, hat der Künstler darstellen wollen, sondern den „Pythagoras in seinem weisen Stillschweigen. Daher ver„barg er die Stimme, die er vernehmlich zu machen sonst „gar wohl verstand."

Die Hauptregel also, die man, in Ansehung des Umfanges der Erwartung, zu beobachten hat, ist diese, daß man nicht als ein Schulknabe erweitere; daß man nicht bloß erweitere, um ein paar Verse mehr gemacht zu haben; sondern daß man sich nach dem zweiten Theile, nach dem Aufschlusse richte und

[1] Anth. l. c.

urtheile, ob und wie viel dieſer, durch die größere Ausführlichkeit der Erwartung, an Deutlichkeit und Nachdruck gewinnen könne.

Es giebt Fälle, wo auf dieſe Ausführlichkeit alles ankommt. Dahin gehören vor andern diejenigen Sinngedichte, in welchen der Aufſchluß ſich auf einen relativen Begriff bezieht. Z. E. ſolche, in welchen ein Ding als ganz beſonders groß, oder ganz beſonders klein angegeben wird, und die daher nothwendig den Maaßſtab dieſer Größe oder Kleinheit vorausſchicken müſſen; ja lieber mehr als einen, und immer einen kleinern und kleinern, oder größern und größern. Es wäre freilich ſchon ein Epigramm, wenn Martial auf das ganz kleine Landgütchen, mit welchem ihm ein gern freigebiger Freund ſo viel als nichts ſchenkte, auch nur dieſe Zeilen gemacht hätte:

Donasti, Lupe, rus sub urbe nobis:
Sed rus est mihi majus in fenestra.
Hoc quo tempore prædium dedisti,
Mallem tu mihi prandium dedisses.

Aber wie viel launiger und beißender wird dieſes Epigramm durch die eingeſchalteten noch kleinern Maaße, als ein Gärtchen vor einem Fenſter iſt. Und wie ſehr wächst unſer Vergnügen, indem der Dichter den Abſtand von dieſem bis zu einem Mund voll Eſſen durch noch ſo viel andere Verkleinerungen zu füllen weiß. [1]

Donasti, Lupe, rus sub urbe nobis:
Sed rus est mihi majus in fenestra.
Rus hoc dicere, rus potes vocare!
In quo ruta facit nemus Dianæ,
Argutæ tegit ala quod cicadæ,
Quod formica die comedit uno,

[1] Lib. XI. ep. 19.

Clausæ cui folium rosæ corona est:
In quo non magis invenitur herba,
Quam costi folium, piperve crudum:
In quo nec cucumis jacere rectus,
Nec serpens habitare tuta possit.
Erucam male pascit hortus unam,
Consumto moritur culex salicto,
Et talpa est mihi fossor atque arator.
Non boletus hiare, non mariscæ
Ridere, aut violæ patere possunt.
Fines mus populatur, et colono
Tanquam sus Calydonius timetur;
Et sublata volantis ungue Procnes
In nido seges est hirundinino,
Et cum stet sine falce, mentulaque,
Non est dimidio locus Priapo.
Vix implet cochleam peracta messis,
Et mustum nuce condimus picata.
Errasti, Lupe, litera sed una.
Nam quo tempore prædium dedisti,
Mallem tu mihi prandium dedisses.

Es haben dergleichen hyperboliſche Sinngedichte, wie man ſie nach der darin herrſchenden Figur nennen könnte, ihre eigene Anmuth. Nur müſſen ſie nicht auf die bloße Hyperbel hinauslaufen: ſo wie dieſes griechiſche: [1]

Ἄγρον Μηνοφάνης ὠνήσατο, καὶ διὰ λιμὸν
Ἐκ δρυὸς ἀλλοτρίας ἄυτον ἀπηγχόνισεν.
Γὴν δ' αὐτῷ τεθνεῶτι βαλεῖν οὐκ ἔσχον ἀνῶδαν,
Ἀλλ' ἐταφη μισθοῦ πρὸς τινα τῶν ὁμόρων.

[1] Anth. lib. II. c. 7. ep. 3.

Εἰ δ' ἴγνω τον ἀγρον τον Μηνοφανους Ἐπικουρος,
Παντα γεμειν ἀγρων εἰπεν ἀν, οὐκ ἀτομων.

„Menophanes hatte Feld gekauft; aber vor Hunger mußte „er ſich an einer fremden Eiche hängen. So viel Erde hatte „er nicht, daß ſein Leichnam damit bedeckt werden konnte; „man mußte ihm ſeine Grabſtelle auf benachbartem Grunde „kaufen. Hätte Epikurus das Feld des Menophanes geſehen, „ſo würde er geſagt haben, daß alles voller Felder wäre; „nicht voller Atomen.“ Denn ein ſolches Sinngedicht beſteht offenbar aus nichts als Erwartung: anſtatt des Aufſchluſſes wird uns das äußerſte Glied der Hyperbel untergeſchoben, und alle unſere Erwartung ſoll ſich mit der Unmöglichkeit, etwas größeres oder kleineres abzuſehen, begnügen. Dergleichen Spiele des Witzes können Lachen erregen: aber das Sinngedicht will etwas mehr. Die griechiſche Anthologie iſt davon voll; da ſie hingegen bei dem Martial ſehr ſparſam vorkommen, als der faſt immer von der Hyperbel noch zu einer Betrachtung fortgeht, die mehr hinter ſich hat. Man leſe das dreiunddreißigſte Sinngedicht ſeines achten Buches, um ein ſehr einleuchtendes Exempel hiervon zu haben.

Ad Paullum.

De prætoricia folium mihi, Paulle, corona
Mittis, et hoc phialæ nomen habere jubes.
Hac fuerat nuper nebula tibi pegma peruncta,
Pallida quam rubri diluit unda croci.
An magis astuti derasa est ungue ministri
Bractea, de fulcro, quod reor esse, tuo?
Illa potest culicem longe sentire volantem,
Et minimi penna papilionis agi.
Exiguæ volitat suspensa vapore lucernæ,
Et leviter fuso rumpitur ista mero.

Hoc linitur aputo Jani caryota Calendis,
Quam fert cum parvo sordidus asse cliens.
Lenta minus gracili crescunt colocasia filo:
Plena magis nimio lilia sole cadunt:
Nec vaga tam tenui discursat aranea tela:
Tam leve nec bombyx pendulus urget opus.
Crassior in facie vetulæ stat creta Fabullæ:
Crassior offensæ bulla tumescit aquæ.
Fortior et tortos servat vesica capillos,
Et mutat Latias spuma Batava comas.
Hac cute Ledæo vestitur pullus in ovo:
Talia lunata splenia fronte sedent.
Quid tibi cum phiala, ligulam cum mittere posses:
Mittere cum posses vel cochleare mihi?
Magna nimis loquimur, cochleam cum mittere posses:
Denique cum posses mittere, Paulle, nihil.

Alle die hyperboliſchen Vergleichungen, die der Dichter hier anſtellt, ſtehen nicht bloß um ihrer ſelbſt willen da, ſondern mehr, um endlich gewiſſen Leuten, welche ſich gern große Verbindlichkeiten mit wenig Koſten erwerben möchten, zu verſtehen zu geben, wie viel beſſer ſie thun würden, wenn ſie lieber gar nichts, als ſo unbeträchtliche Kleinigkeiten ſchenkten. Denn es iſt nicht Freigebigkeit, es iſt Geiz, ſich Dank mit etwas erkaufen wollen, was keines Dankes werth iſt.

Wie aber der fertige Verſificator, in Erweiterung des erſten Theiles, oft zu viel thut, ſo thut ein minder fertiger, aus Schwierigkeit oder Gemächlichkeit, nicht ſelten zu wenig: wenn er nämlich den ganzen erſten Theil in den Titel des Sinngedichts bringt, und ſich den bloßen Aufſchluß zu verſificiren oder zu reimen begnügen läßt. Es iſt ſonderbar, daß es ſogar Kenner gegeben hat, die dieſes zu thun dem Dichter

ausdrücklich gerathen haben. [1] Aber sie haben nicht bedacht, daß das Epigramm, so viel es an Kürze dadurch gewinnt, von einer andern Seite hinwiederum verliert, indem es zu einem Ganzen von so heterogenen Theilen wird. Unmöglich kann man daher das Sinngedicht des Herrn von Kleist:

An zwei sehr schöne, aber einäugige Geschwister.

„Du mußt, o kleiner Lykon, dein Aug' Agathen leihn,
„Blind wirst du dann Kupido, die Schwester Venus seyn."

und das lateinische des Hieronymus Amaltheus, aus welchem jenes genommen ist:

Lumine Acon dextro, capta est Lecuilla sinistro,
Et potis est forma vincere uterque deos.
Blande puer, lumen, quod habes, concede puellæ
Sic tu cæcus Amor, sic erit illa Venus.

für gleich schön halten. Dieses kann den ganzen Titel entbehren, und jenes ist ohne Titel auch nicht einmal verständlich. Das schöne Sinngedicht ist in der Uebersetzung zur bloßen Aufschrift geworden, und verhält sich in seinem Eindrucke zu jenem so, wie eine kahle Aufschrift, die in einem Buche angeführt wird, zu eben der Aufschrift, die wir auf dem schönen Monumente selbst lesen.

[1] *Morhofius de discipl. Arg. Sect. III. cap.* 5. Vocari in subsidium brevitatis Lemma sive inscriptio Epigrammatis potest. Quum enim narratione et expositione rei, quæ est una Epigrammatis pars, plures versus impleantur, Lemma, si bene conceptum est, illorum vicem supplebit E. g. legitur inter nostra Epigrammata illud:

„Quid juvat ah! ducta prolem sperare puella?
„Ut reparet puerum, perdis, inepte, virum.

Lemma est: *In senem, qui quod masculus illi mortuus haret, puellam qua recuperandi duceret.* Illa si Epigrammate exprimenda simul fuissent, vel quatuor versus fuissent insumendi: nunc uno Lemmate tota res exhibetur.

In dem ganzen Martial wüßte ich mich keines einzigen Epigramms zu erinnern, welches von der fehlerhaften Art wäre, daß es der Erläuterung eines Titels bedürfe. Alle seine Titel bestehen daher in den bloßen An, Von und Auf, mit Beifügungen des Namens derjenigen, die das Epigramm betrifft, oder an die es gerichtet ist. Alle Lemmata, welche den nähern Inhalt angeben sollen, sind nicht von ihm, sondern ein Werk der spätern Abschreiber, daher sie auch in der einen Ausgabe so und in der andern anders lauten. Jeder Umstand, auch der allerkleinste, der zu dem Verstande des Epigramms nothwendig gehört, ist bei ihm in dem Epigramme selbst enthalten: und wenn wir jetzt einen solchen ja darin zu vermissen glauben, so können wir nur gewiß versichert seyn, daß er sich zu der Zeit des Dichters von selbst verstanden hat. —

2. Wenn ferner der zweite Theil des Sinngedichts, den ich den Aufschluß genannt habe, der eigentlichen Aufschrift entsprechen soll, die wir zu unserer Befriedigung endlich auf einem bewunderten Denkmale erblicken: so dürfen wir nur die Ursachen erwägen, warum eine solche Aufschrift von der möglichsten Kürze seyn muß, um daraus zu schließen, daß die Kürze ebenfalls die erste und vornehmste Eigenschaft des Aufschlusses in dem Sinngedichte werde seyn müssen. Diese Ursachen aber sind die: einmal, weil es nur Personen oder Handlungen von einer ohnedem schon genugsamen Bekanntheit und Berühmtheit sind, oder seyn sollten, denen Denkmäler errichtet werden, und man daher mit wenig Worten leicht sehr viel von ihnen sagen kann; zweitens, weil die Denkmäler selbst, auf offenen Straßen und Plätzen, nicht sowohl für die wenigen müßigen Spaziergänger, als vielmehr für den Geschäftigen, für den eilenden Wanderer errichtet werden,

welcher seine Belehrung gleichsam im Vorbeigehen muß mit sich nehmen können. Eben so sollte man bei einer Sammlung von Sinnschriften vornehmlich auf solche Leser sehen, welchen es andere Geschäfte nur selten erlauben, einen flüchtigen Blick in ein Buch zu thun. Solche Leser wollen geschwind, und doch nicht leer abgefertigt seyn; für das letzte aber halten sie sich allezeit, wenn man sie entweder mit ganz gemeinen, oder ihnen ganz fremden Sachen unterhalten wollen.

Die Fehler gegen die Kürze des Aufschlusses sind indeß, bei allen Arten der Epigrammatisten, wohl die seltensten. Der schlechteste nimmt nie die Feder, ein Epigramm niederzuschreiben, ohne den Aufschluß vorher so gut und kurz gerundet zu haben, als es ihm möglich ist. Oft hat er nichts voraus bedacht, als diesen einzigen Aufschluß, der daher auch nicht selten eben das ist, was der Dietrich unter den Schlüsseln ist, ein Werkzeug, welches eben so gut hundert verschiedene Schlösser eröffnen kann, als eines.

Hingegen ist es gerade der bessere Dichter, welcher noch am ersten hier fehlerhaft werden kann; und zwar aus Ueberfluß von Witz und Scharfsinn. Ihm kann es leicht begegnen, daß er unter der Arbeit auf einen guten Aufschluß geräth, noch ehe er zu dem gelangen kann, den er sich vorgesetzt hatte; oder daß er jenseits diesem noch einen andern erblickt, den er sich ebenfalls nicht gern möchte entwischen lassen. Mich deucht, so etwas ist selbst dem Martial mit folgendem Sinngedichte widerfahren: [1]

In Ligurinam.

Occurrit tibi nemo quod libenter,
Quod quacunque venis, fuga est, et ingens

[1] Lib. III. ep. 44.

Circa te, Ligurine, solitudo:
Quid sit scire cupis? nimis poeta es.

Wer kann läugnen, daß dieſe vier Zeilen nicht ein völliges Epigramm ſind? Nur mochte dem Dichter ohne Zweifel das Nimis poeta es ein wenig zu räthſelhaft vorkommen; und weil er jenſeit der Umſchreibung deſſelben, die ſchon an und für ſich ſelbſt ſehr gefallen konnte, einen neuen Aufſchluß voraus ſah: ſo wagte er es, das ſchon erreichte Ende zu einem bloßen Ruhepunct zu machen, um von da nach einem neuen Ziele auszuſetzen; oder, wenn man will, nach dem nämlichen, das er ſich ſelbſt nur weiter geſteckt hatte. Alſo fährt er fort:

Hoc valde vitium periculosum est.
Non tigris catulis citata raptis,
Non dipsas medio perusta sole,
Nec sic scorpius improbus timetur.
Nam tantos, rogo, quis ferat labores?
Et stanti legis, et legis sedenti,
Currenti legis, et legis cacanti.
In thermas fugio: sonas ad aurem.
Piscinam peto: non licet natare.
Ad cœnam propero: tenes euntem.
Ad cœnam venio: fugas sedentem.
Lassus dormio: suscitas jacentem.
Vis, quantum facias mali, videre?
Vir justus, probus, innocens timeris.

Und wer hat eben Recht, auf einen Dichter ungehalten zu ſeyn, der uns, ſtatt Eines Epigramms, in Einem zwei geben will? Beſonders, wenn ſie ſich ſo gut, wie hier, in einander fügen, auch das eine durch das andere im geringſten nicht geſchändet wird.

Nur aus dergleichen nicht unglücklichen Auswüchſen eine

Regel der Schönheit machen zu wollen, das ist zu arg. Gleichwohl that es Skaliger; und nach seinen Worten zu urtheilen, müßte dasjenige Epigramm das vollkommenste seyn, das aus eben so viel andern kleinen Epigrammen besteht, als es Districha enthält. Doch sein eigenes Exempel von einem solchen Epigrammate differto, wie er es nennt, giebt die Sache näher: und wenn dieses wirklich vier Epigrammen in sich schließt, so sind sie auch alle viere darnach. Es ist auf einen Podagristen, dem man die Hungerkur vorgeschrieben hat, und lautet so: [1]

Heus utrum eligimus? Si non nisi dente podagra,
Dente famis dirae discruciata perit.
Ah nequeam, nisi sic, finire dolore dolorem?
Atque ferum finem tollere fine truci?
Heu macie informi, larvata heu tabe furorem,
Et funus plus quam fumere praveniens.
O vitam invitam: o incommoda commoda: lux nox!
Si, ne aliquid sies, cogeris esse nihil.

Es ist zu verwundern, wie sehr sich auch die gelehrtesten Leute verblenden können, sobald sie aus ihren eigenen Beispielen etwas abstrahiren wollen. Dieses Epigramm soll vier Epigramme enthalten, und es ist zur höchsten Noth kaum eines: nur daß der schale Aufschluß desselben in jeder Zeile wie eine Wasserblase mehr und mehr aufschwellt, bis er endlich in ein wahres Nichts zerstiebt.

Eher war unser Wernike der Mann, der zu dieser vollgepfropften Art von Sinngedichten ein Muster hätte machen können. In der Theorie dachte er auch ziemlich wie Skaliger, indem er diejenigen Sinngedichte, „wo der Leser fast in

[1] *Poetices Lib. III. cap.* 126. Exemplum illius differti hoc unum esto, in quo continentur quatuor Epigrammata.

„jeder Zeile etwas nachzudenken findet, wo er unvermerkt, „und zuweilen ehe er es verlangt, zu dem Schluſſe geführt „wird," den andern weit vorzieht, „in welchen der Leſer „nur durch weitläufige und nichts bedeutende Umſtände von „dem allein klingenden Ende aufgehalten wird." Wernike hatte allerdings Recht, wenn es wirklich, in allem Verſtande, nichts bedeutende Umſtände ſind, durch die der Leſer endlich zu dem Aufſchluſſe gelangt. Aber wenn denn nur jeder ihn aufhaltender Umſtand, ob er ſchon für ſich ſelbſt nicht viel ſagen will, dennoch ſeine beſondere gute Beziehungen auf das allein klingende Ende hat: ſo iſt es ſchon genug, und das Ganze, welches daraus entſteht, bekommt eine ſo gefällige Einheit, daß es unendlich ſchwer iſt, wegen des Mangels derſelben einen Leſer von richtigem Geſchmacke durch noch ſo häufig eingeſtreute Nebenzüge ſchadlos zu halten.

Das eigene Beiſpiel des Wernike ebenfalls, welches er von jener vorzüglichern Art des Sinngedichts geben zu können glaubte, macht ſeine Theorie nicht gut, ſondern beſtätigt vielmehr, was ich von dem Mangel der Einheit geſagt habe.

Auf Mutius Skävola.

„Als Skävola, zum Mord verführt durch ſeine Jugend,
„So wie das Laſter für die Tugend
„Den Schreiber für den König nahm,
„Und nach vollbrachter That erſt zur Erkenntniß kam,
„Da wußt er der Gefahr den Vortheil abzuzwingen,
„Und, durch die Schande nicht verzagt,
„Das was das Laſter ihm verſagt,
„Der Tugend ſelber abzubringen:
„Er machte, daß der Haß ſich in Verwundrung wandt,
„Verbrennt, entwaffnete ſein und des Feindes Hand;

„Und weil die edle Wuth man ihm zur Tugend zählte,
„Erreicht' er seinen Zweck, indem er ihn verfehlte."

Mich dünkt, der Dichter hätte mit der achten Zeile, „der Tugend selber abzubringen" aufhören sollen; wenigstens mit dem Gedanken, den sie enthält. Denn alles, was folgt, ist nur schleppende Umschreibung dieses Gedankens; mit einer Antithese beschlossen, die weder wahr ist, noch, wenn sie auch wahr wäre, hieher gehört. Sie ist nicht wahr: denn Skävola erreichte seinen Zweck nicht, *indem* er ihn verfehlte, sondern *nachdem* er ihn verfehlt hatte; nicht durch den Fehler, sondern durch das, was er darauf folgen ließ. Sie gehört nicht hieher, wenn sie von Seiten der Wahrheit auch schon noch zu rechtfertigen wäre: denn sie zeigt uns die ganze Handlung nunmehr aus einem völlig verschiedenen Gesichtspuncte, als wir sie vier Zeilen vorher sehen; dort wird sie uns als eine außerordentliche Anstrengung von Tugend angepriesen; hier bewundern wir sie als das Werk eines glücklichen Zufalls. Der doppelte Gesichtspunct aber ist in der Poesie kein geringerer Fehler, als in der Perspective.

3. Wenn endlich die beiden Theile des Sinngedichts zugleich, dem Denkmale und der Aufschrift zugleich entsprechen sollen: so wird auch das Verhältniß, welches sich zwischen jenen befindet, dem Verhältnisse entsprechen müssen, welches diese unter sich haben. Ich will sagen: so wie ich bei Erblickung eines Denkmals zwar nicht den Inhalt der Aufschrift, wohl aber den Ton derselben aus dem Denkmale errathen kann; wie ich kühnlich vermuthen darf, daß ein Denkmal, welches traurige Ideen erregt, nicht eine lustige oder lächerliche Aufschrift führen werde, oder umgekehrt; eben so muß auch die *Erwartung* des Sinngedichts mich zwar nicht den eigentlichen Gedanken des *Aufschlusses*, aber doch die Farbe desselben

voraus ſehen laſſen, ſo daß mir am Ende kein widriger Contraſt zwiſchen beiden Theilen auffällt. Mich dünkt, gegen dieſe Regel verſtößt folgendes Sinngedicht des Martials auf den Tod der Erotion, eines kleinen liebenswürdigen Mädchens, der Tochter eines ſeiner Leibeigenen, deren Verluſt ihm ſo nahe ging. [1]

In Paetum.

Puella senibus dulcior mihi cycnis,
Agna Galesi mollior Phalantini,
Concha Lucrini delicatior stagni:
Cui nec lapillos præferas Erythræos,
Nec modo politum pecudis Indicæ dentem,
Nivesque primas, liliumque non tactum;
Quæ crine vicit Bætici gregis vellus,
Rhenique nodos, aureamque nitellam;
Fragravit ore quod rosarium Pæsti,
Quod Atticarum prima mella cerarum,
Quod succinorum rapta de manu gleba:
Cui comparatus indecens erat pavo,
Inamabilis scyrus, et frequens phœnix
Adhuc recenti tepet Erotion busto,
Quam pessimorum lex avara fatorum
Sexta peregit hyeme, nec tamen tota;
Nostros amores, gaudiumque, lususque.
Et esse tristem me meus vetat Pætus:
Pectusque pulsans, pariter et comam vellens,
Deflere non te vernulæ pudet mortem?
Ego conjugem, inquit, extuli, et tamen vivo,
Notam, superbam, nobilem, locupletem.
Quid esse nostro fortius potest Pæto?
Ducenties accepit, et tamen vivit.

[1] Lib. V. ep. 38.

Dieſes Sinngedicht fängt mit ſo ſanften Empfindungen an; es nimmt mich für den weichherzigen Dichter, der ſich um ein kleines unſchuldiges Ding ſo ſehr betrübt, ſo herzlich ein; ich fühle mich zu Mitleid und Melancholie ſo ſehr geſtimmt, daß ich mich nach ganz etwas anderem, als einem hämiſchen Zuge gegen einen guten Bekannten, ſehne. Betrübniß macht ſonſt ſo gutdenkend, und boshafter Witz verſtummt ſonſt ſo leicht bei einem bekümmerten Herzen!

Ich rechne aber zu dergleichen Contraſte nicht jeden plötzlichen, unerwarteten Sprung von Groß auf Klein, oder von Schwarz auf Weiß, den die bloße Einbildung thun muß. Ein ſolcher Sprung kann allerdings angenehm ſeyn, und wenigſtens den Mund in Falten ziehen, wenn nur unſere Empfindung nicht beſondern Theil daran nimmt. So wie etwa dieſer beim Skarron:

Superbes Monuments de l'orgueil des Humains,
Pyramides, Tombeaux, dont la vaine structure
A témoigné que l'Art, par l'adresse des mains,
Et l'assidu travail, peut vaincre la Nature!
Vieux Palais ruinés, Chef d'œuvres des Romains,
Et les derniers efforts de leur Architecture,
Colisée, où souvent ces Peuples inhumains,
De s'entr'assassiner se donnoient tablature!
Par l'injure des ans vous êtes abolis,
Ou du moins la plûpart vous êtes démolis!
Il n'est point de ciment que le tems ne dissoude.
Si vos Marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois-je trouver mauvais qu'un méchant Pourpoint noir,
Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude?

Der Poſſe thut ſeine Wirkung. Gleichwohl iſt auch hier der Sprung nicht völlig unvorbereitet. In der pompöſen

Erwartung mangelt es nicht ganz an burlesken Ausdrücken, durch die wir unmerklich auf ihn anſetzen: und mag er doch gerathen, wie er will; wir ſollen ja nur lachen.

Ich könnte hier anführen, daß das Original dieſes Skarron'ſchen Sinngedichts, oder Sonetts, das Epigramm eines alten unbekannten Dichters zu ſeyn ſcheine, welches Barth zuerſt bekannt gemacht hat, und das noch lächerlicher ausfällt, wenn es anders wahr iſt, was Cicero irgendwo anmerkt, daß das Obſcöne das Lächerliche vermehre. Denn anſtatt der durchgeſtoßenen Weſte — Doch wer Luſt hat, kann es bei dem Barth ſelbſt nachſehen.[1] Es iſt vielmehr Zeit, daß ich dergleichen Sinngedichte überhaupt, in welchen der Leſer ſeine Erwartung, nicht ohne Vergnügen, vielmehr getäuſcht, als erfüllt ſieht, von einer allgemeinen Seite betrachte.

(4.)

Einige Leſer dürften bei allem, was ich bisher von dem Sinngedichte geſagt habe, noch immer das Beſte vermiſſen. Sie kennen es als das ſinnreichſte von allen kleinen Gedichten; als eine witzige Schnurre wohl nur: und doch iſt des Witzes von mir noch kaum gedacht worden, geſchweige, daß ich die verſchiedenen Quellen des Sinnreichen anzugeben geſucht hätte. Ich habe die ganze Kraft, die ganze Schönheit des Epigramms in die erregte Erwartung und in die Befriedigung dieſer Erwartung geſetzt, ohne mich weiter einzulaſſen, durch welche Art von Gedanken und Einfällen ſolche Befriedigung am beſten geſchehe. Was die lateiniſchen Kunſtrichter acumina, und die franzöſiſchen pointes nennen, habe ich weder erfordert, noch bisher verworfen.

Wenn indeß unter dieſen Worten nichts anders verſtanden werden ſoll, als derjenige Gedanke, um deſſen willen die

[1] Advers. Lib. XXXVI. c. II.

Erwartung erregt wird, der also natürlicher Weise nach der Erwartung, am Ende des Ganzen, stehen muß, und sich von allen übrigen Gedanken, als die nur seinetwegen da sind, nicht anders als auszeichnen kann: so ist es wohl klar, daß das Sinngedicht ohne dergleichen acumen oder pointe schlechterdings nicht seyn kann. Es bleibt vielmehr dieses acumen das wahre allgemeine Kennzeichen desselben, und man hat Recht, allen kleinen Gedichten, denen es mangelt, den Namen des Sinngedichts zu versagen, wenn sie auch sonst noch so viel Schönheiten haben, die man ihnen auf keine Weise darum zugleich streitig macht.

Wenn hingegen unter acumen oder pointe man etwas meint, was bloß das Werk des Witzes ist; mehr ein Gedankenspiel, als einen Gedanken; einen Einfall, dessen Anzügliches größtentheils von der Wahl oder Stellung der Worte entsteht, in welchen er ausgedrückt ist, oder von dem wohl gar nichts Gesundes übrig bleibt, sobald man diese Worte ändert oder versetzt: so ist die Frage, ob das Sinngedicht nothwendig eine dergleichen pointe haben müsse? der Frage vollkommen gleich, ob man besser thue, seine Schulden in guter oder in falscher Münze zu bezahlen?

Denn so wie es nur der Mangel an guter Münze ist, welcher falsche Münze zu prägen verleitet, eben so ist es nur der Schwierigkeit, jede erregte Erwartung immer mit einem neuen und doch wahren, mit einem scharfsinnigen und doch ungekünstelten Aufschlusse zu befriedigen, — nur diese Schwierigkeit, sage ich, ist es, welche nach Mitteln umzuschauen verführt, durch die wir jene Befriedigung geleistet zu haben wenigstens scheinen können.

Glücklich, wenn man unter diesen Mitteln nur noch die erträglichsten zu wählen versteht! Denn es giebt in der That

auch hier paduaniſche Münzen, die zwar falſche aber doch von ſo ſchönem und dem wahren ſo nahe kommendem Stempel ſind, daß ſie gar wohl aufbehalten zu werden verdienen. Ja es giebt noch andere, deren innerer Werth nur wenig geringer iſt als der ächten, ſo daß der Münzer wenig mehr als den Schlagſchatz dabei gewinnen konnte.

Beſonders möchte ich mit dergleichen weder ganz falſchen, noch ganz ächten Münzen, die, wenn ſie ſchon nicht im Handel und Wandel gelten können, doch immer ſchöne Spielmarken abgeben, zwei Gattungen von Sinngedichten vergleichen, die, ohne zu den vollkommenen zu gehören, doch von jeher auch unter Leuten von Geſchmack ihre Liebhaber gefunden haben, und ſo noch ferner finden werden. Unter der erſten Gattung verſtehe ich die, welche uns mit ihrer Erwartung hintergehen: und unter der andern die, deren Aufſchluß in einer Zweideutigkeit beſteht. — Von jeder ein Wort.

1. Das Neue iſt, eben weil es neu iſt, dasjenige, was am meiſten überraſcht. Ob nun gleich dieſes Ueberraſchende nicht das einzige ſeyn muß, wodurch das Neue gefällt, ſo iſt es doch unſtreitig, daß ſchon die bloße Ueberraſchung angenehm iſt. Wenn es denn aber nur ſelten in des Dichters Vermögen ſteht, ſeinen Leſer mit einem wirklich neuen Aufſchluſſe zu überraſchen: wer kann es ihm verdenken, wenn er ſeinem gemeinen Einfalle eine ſolche Wendung zu geben ſucht, daß er wenigſtens dieſe Eigenſchaft des Neuen, das Ueberraſchende, dadurch erhält? Und dieſes kann nicht anders geſchehen, als durch eine Art von Betrug. Weil er dem Leſer nichts geben kann, was dieſer auf keine Weiſe voraus ſehen könnte, ſo verführt er ihn, etwas ganz anders voraus zu ſehen, als er ihm endlich giebt. Er hebt z. E. von hohen Dingen an, und endet mit einer Nichtswürdigkeit; er ſcheint

loben zu wollen, und das Lob läuft auf einen Tadel hinaus; er ſcheint tadeln zu wollen, und der Tadel verkehrt ſich in ein feines Lob. Doch ſo ganz einander entgegengeſetzt brauchen die Dinge auch nicht einmal zu ſeyn: genug wenn der Blick des Leſers auch nur gerade vorbei ſchießt. Ein einziges Exempel aus dem Martial ſey ſtatt aller. [1]

In Sanctram.

Nihil est miserius, nec gulosius Sancira.
Reclam vocatus cum cucurrit ad cœnam,
Quam tot diebus noctibusque captavit;
Ter poscit apri glandulas, quater lumbum,
Et utramque coxam leporis, et duos armos.
Nec erubescit pejerare de turdo,
Et ostreorum rapere lividos cirros.
Buccis placentæ sordidam linit mappam.
Illic et uvæ collocantur ollares,
Et Punicorum pauca grana malorum,
Et excavatæ pellis indecens vulvæ,
Et lippa ficus, debilisque boletus.
Sed mappa cum jam mille rumpitur furtis,
Rosos tepenti spondylos sinu condit,
Et devorato capite turturem truncum.
Colligere longa turpe nec putat dextra
Analecta, quicquid et canes reliquerunt.
Nec esculenta sufficit gulæ præda,
Misto lagenam replet ad pedes vino.
Hanc per ducentas cum domum tulit scalas,
Seque obserata clusit anxius cella,
Gulosus ille postero die — vendit.

Bis auf das allerletzte Wort erwarten wir noch immer ganz

[1] Lib. VII. ep. 19.

etwas anders, als wir finden. Noch immer denken wir uns den Sanktra als einen leckern Fresser, der nie genug hat: auf einmal wendet sich die Medaille, und wir finden, daß der leckere Fresser ein armer Teufel ist, der nicht darum die schmutzigsten Brocken so gierig zusammenraffte, um noch eine Mahlzeit davon zu halten, sondern um sie zu verkaufen, und sich andere Bedürfnisse des Lebens dafür anzuschaffen. Denn daß dieses schon gewissermaßen in dem Worte miserius des ersten Verses stecke, das hatten wir längst wieder vergessen, wenn wir es auch ja hätten merken können. — Wie häufig die Epigrammatisten, aller Zeiten und Völker, aus dieser Quelle geschöpft haben, darf ich nicht erst sagen. Ich will sie aber darum doch nicht mit meinen, sondern lieber mit den Worten des Cicero empfehlen: [1] Scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur. Hic nobismetipsis noster error risum movet.

2. Cicero setzt hinzu: Quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsius. Und das wäre die zweite Gattung. Denn es ist allerdings eine wichtige Erforderniß des Zweideutigen, daß es so wenig als möglich vorher gesehen werde. Was aber die Zweideutigkeit überhaupt sey, brauche ich nicht zu erklären: eben so wenig, als ich nöthig habe, Beispiele davon anzuführen. Aber gut ist es, gewisse allzu ecke Richter von Zeit zu Zeit zu erinnern, daß sie uns doch lieber das Lachen nicht so schwer und selten machen wollen. Zwar auch das heißt ihnen schon zu viel zugegeben; die Zweideutigkeit ist nicht bloß gut zum Lachen, zum bloßen risu diducere rictum: sie kann sehr oft die Seele des feinsten Scherzes seyn, und dem Ernste selbst Anmuth ertheilen. Ex ambiguo dicta, sagt ebenfalls Cicero, vel argutissima putantur, sed

[1] de Oratore lib. II. c. 63.

non semper in joco, sæpe etiam in gravitate versantur. Denn wenn die Zweideutigkeit etwas mehr als ein fahles Wortſpiel iſt, ſo iſt von dem doppelten Sinne, den ſie hat, der eine wenigſtens wahr, und der andere, wenn er falſch iſt, diente bloß zum Uebergange auf jenen. Und was dient uns in der Folge unſerer Ideen nicht alles, um von einer auf die andere überzugehen! Wir laſſen uns von der Aehnlichkeit der Worte wohl in wichtigen Dingen leiten, und wollten bei einem Scherze nicht damit vorlieb nehmen? — Doch was läßt ſich hiervon ſagen, was nicht ſchon hundertmal geſagt wäre? —

Ich ſchließe alſo dieſe allgemeinen Anmerkungen über das Epigramm; und da ich einmal in Anführung des Cicero bin, ſo ſchließe ich ſie mit einer Stelle aus ihm, die ihnen ſtatt eines Paſſes bei denjenigen Leſern dienen kann, welche dergleichen Unterſuchungen über Werke des Witzes insgeſammt nicht lieben, und ihnen kühnlich allen Nutzen abſprechen, weil ſie einen insbeſondere nicht haben können. [1] Ego in his præceptis hanc vim, et hanc utilitatem esse arbitror, non ut ad reperiendum, quid dicamus, arte ducamur, sed ut ea, quæ natura, quæ studio, quæ exercitatione consequimur, aut recta esse confidamus, aut prava intelligamus, cum, quo referenda sint, didicerimus.

[1] L. c. cap. 57.

II.

Catull.

(1.)

Es kommen unter den kleinern Gedichten des Catulls allerdings verschiedene vor, welche den völligen Gang des Sinngedichts haben.

Allein darum alle seine kleinern Gedichte zu Epigrammen zu machen, da er selbst diesen Namen ihnen nicht gegeben; von ihnen, ohne Unterschied, eine besondere Gattung des Epigramms zu abstrahiren, und es als ein Problem aufzuwerfen, ob diese catullische, wie man sie nennt, feinere Gattung, der martialischen spitzfindigen Gattung nicht weit vorzuziehen sey: das ist mir immer sehr sonderbar vorgekommen.

Die allermeisten von den kürzern Gedichten des Catulls haben schlechterdings mit dem Sinngedichte nichts gemein, als die Kürze. Es sind kleine giftige oder obscöne Tiraden, die weder Erwartung erwecken, noch Erwartung befriedigen; die mehr, um gegenwärtige dringende Empfindungen zu äußern, hingeworfen, als mit Absicht auf eine besondere Dichtungsart ausgearbeitet sind. Wer z. E. ein Salve, nec minimo puella naso, [1] ein Disertissime Romuli nepotum, [2] ein Cæli, Lesbia nostra, Lesbia illa, [3] für Sinngedichte halten kann: der muß Lust haben, selbst auf die wohlfeilste Art ein epigrammatischer Dichter werden zu wollen. So gar sind die nie genug

[1] Carmen 44.
[2] Carmen 50.
[3] Carmen 59.

gepriesenen kleinen Stücke, dergleichen ad Phasellum, de passere mortuo Lesbiæ, und andere, die so unzähligmal nachgeahmt und übersetzt worden, dennoch nichts weniger als Sinngedichte. Aber ich gebe es zu, daß sie etwas besseres sind, und ich wüßte gar nicht, warum z. E. letzteres, auf den todten Sperling seiner Lesbia, welches jetzt unter uns durch eine vortreffliche Uebersetzung und durch eine eben so glückliche Nachahmung in aller Munde ist, ein Epigramm heißen müßte, da es die schönste Nænia ihrer Art ist, die uns aus dem Alterthume übrig geblieben.

Wenn aber dem ungeachtet sich Martial nach dem Catull soll gebildet haben; wenn er selbst ihn für seinen einzigen Meister erkennt: [1] so ist dieses entweder nur von dem naiven Ausdrucke und andern allgemeinen Eigenschaften des Dichters, oder doch nur von der geringsten Anzahl der kleinern catullischen Gedichte zu verstehen, von welchen es allein möglich war, daß Martial sein Ideal des Sinngedichts abstrahirt haben konnte. Von solchen z. E. [2]

De Lesbia.

Lesbia mi dicit semper male, nec tacet unquam
De me: Lesbia me, dispeream, nisi amat.
Quo signo? quasi non totidem mox deprecor illi
Assidue: verum dispeream, nisi amo.

Ad Calvum de Quintilia.

Si quicquam mutis gratum acceptumve sepulchris
Accidere a nostro, Calve, dolore potest,

[1] Lib. X. ep. 78.
Sic inter veteres legar Poetas,
Nec multos mihi præferas priores,
Uno sed tibi sim minor Catullo.

[2] Carmen 92. 93 et 105.

Quo desiderio veteres renovamus amores,
Atque olim missas flemus amicitias:
Certe non tanto mors immatura dolori est
Quintiliæ, quantum gaudet amore tuo.

De puero et præcone.

Cum puero bello præconem qui videt esse,
Quid credat, nisi se vendere discupere?

Denn wer erkennt in dieſen nicht die völlige Einrichtung des Martials? Und nur auf dieſe, wie es der Rhetor nennen würde, enthymematiſche Einrichtung kömmt es an, ob etwas ein Sinngedicht heißen kann: nicht aber auf die bloße Spitze des Schluſſes, die bald mehr bald weniger zugeſchliffen ſeyn kann, ſo wie ſie es auch wirklich bei dem Martial ſelbſt iſt.

(2.)

Ich getraute mir, wegen dieſes Urtheils über die kleinern Gedichte des Catulls, mit einem Naugerius ſelbſt fertig zu werden.

Denn ſo ein großer Verehrer des Catulls Naugerius auch immer mag geweſen ſeyn: ſo iſt doch gewiß, daß er den Martial eben ſo wenig wegen der Unzüchtigkeit, als wegen der ihm eigenthümlichen Einrichtung des Sinngedichts, jährlich verbrannt hat. Jenes möchte uns Toskanus lieber bereden: aber wen hätte Naugerius ſodann dem unzüchtigen Martial vorgezogen? Einen noch unzüchtigern Catull. Dieſes hingegen kann darum nicht ſeyn, weil wirklich die eigenen Epigramme des Naugerius in ihrer Einrichtung den Epigrammen des Martial weit näher kommen, als den kleinen Gedichten des Catulls; welches bereits Vavaſſor, und noch ein Gelehrter, [1] obſchon nur an dem einzigen auf die

[1] Remarques sur les Réflexions du P. Rapin, p. 699. Op. Vavassoris. — Observationes miscellaneæ in Auctores v. et n. Vol. II. T. II. p. 20

Bildsäule des Pythagoras, das ich oben angeführt habe, nicht ohne Verwunderung bemerkten. Aber warum dieſe Verwunderung? Es war dem Naugerius, wie geſagt, weder um die Sittlichkeit, noch um eine gewiſſe Einfalt, die ſich mit dem zugeſpitzten Witze nicht wohl verträgt, zu thun; welches auch daher ſchon erhellt, weil er, nach dem Riccius,[1] die Priapeia allen andern Epigrammen dieſer Art weit vorgezogen. Sondern er ſah lediglich auf die Sprache, die ſich in dem Martial viel zu weit von der Reinigkeit und dem vollen männlichen Gange des ciceroniſchen Zeitalters entferne. Wir wiſſen, was für ein Eiferer für die Sprache dieſes Zeitalters er war; er, dem Politian und Erasmus viel zu barbariſch ſchrieben. Wenn er alſo ja die zugeſpitzten Schlußfälle des Martials zugleich mit verwarf, ſo geſchah es doch gewiß nur in ſo weit, als eben ſie es ſind, die von jener Lauterkeit ſich zu entfernen, und jenem reichen Fluſſe von Worten zu entſagen, am erſten verleiten. Denn die nämlichen Schlußfälle, ſobald ſie nur einer altrömiſchern Diction fähig waren, mißfielen ihm gar nicht. Man ſehe das zwölfte, das ſiebzehnte, das zweiundvierzigſte ſeiner Gedichte, in der Ausgabe der Vulpii. Das letztere iſt auf ſein eigenes Bildniß, in welchem ihm der Maler einen Harniſch angelegt hatte, und ſchließt:

— Non quod sim pugna versatus in ulla,
Hæc humeris pictor induit arma meis.
Verum, hoc quod bello, hoc Patriæ quod tempore iniquo,
Ferre vel imbellem quemlibet arma decet.

Was kann mehr in dem Geſchmacke des Martial ſeyn, als dieſer Schluß? Nur freilich, daß ihn Martial vielleicht mehr zuſammengepreßt, und anſtatt in vier Zeilen, nur in zweien würde geſagt haben. Denn die letzte ohne eine Zeile, das

[1] Barthol. Riccius de Imitatione lib. I

Latein mag so gut seyn, als es will, ist doch wahrlich sehr prosaisch.

Vielleicht dürfte es auch überhaupt nicht wahr seyn, daß Naugerius ein so besonderer Verehrer des Catulls gewesen. Denn Paul Jovius erzählt zwar, daß er alle Jahre, an einem gewissen den Musen geheiligten Tage, eine Anzahl Exemplare vom Martial dem Vulkan geopfert, das ist, verbrannt habe. Aber es ist, wie bekannt, ein eigenmächtiger Zusatz des Famianus Strada, daß diese Verbrennung dem Catull zu Ehren geschehen sey. Naugerius zeigt sich, in seinen Gedichten selbst, auch nur als einen sehr entfernten Nachahmer des Catulls: er ist bei weitem kein Cotta, der, um eben diese Zeit, seinen Landsmann mit allen den offenbarsten Fehlern nachahmte, und besonders in der Rauhigkeit des catullischen Pentameters eine Schönheit suchte, die nur für ganz eigene Ohren seyn kann. Zwar wenn Cotta dieses in dem Geiste that, in welchem es schon zu der Zeit des jüngern Plinius geschah: so habe ich nichts dagegen. Denn schon damals bediente man sich zu Rom der Schreibart des Catulls, so wie jetzt französische Dichter sich der Schreibart ihres Marots dann und wann bedienen. Nicht als ob diese Schreibart noch jetzt die reinste, und richtigste, und beste wäre: sondern bloß weil ihre veralteten Ausdrücke und Wendungen zum Theil kürzer und kräftiger sind, überhaupt aber Nachlässigkeiten erlauben, die der Dichter in der jetzt üblichen Sprache auf keine Weise wagen dürfte. Facit versus, schreibt Plinius von dem Pompejus Saturninus, [1] quales Catullus aut Calvus. Quantum illis leporis, dulcedinis, amaritudinis, amoris inserit! sane, sed data opera molliusculos, leviusculosque, duriusculos quosdam: et hoc, quasi Catullus aut Calvus.

[1] Ep. 16. Lib. I.

Mich dünkt, es iſt kein Wunder, daß uns von dieſen Verſen des Saturninus nichts übrig geblieben; wer ſich nicht in der Sprache ſeines eigenen Zeitalters auf die Nachwelt zu kommen getraut, nimmt vergebens zu einer ältern ſeine Zuflucht. Die Nachwelt hat genug zu thun, wenn ſie auch nur die Muſter in jeder Gattung aufheben ſoll; und es iſt nichts mehr als Verdienſt, daß der originale Martial vor dem vollkommenſten Nachahmer des Catulls auf uns gekommen iſt, wenn es auch ſchon wahr wäre, daß Catull ſelbſt dem Martial unendlich vorzuziehen ſey.

(3.)

Ich ergreife dieſe Gelegenheit, eine kleine Entdeckung an den Mann zu bringen, die ich einſt über den erſten Wiederauffinder des Catulls gemacht zu haben glaubte, und von deren Ungrunde ich auch jetzt nicht ſo völlig überzeugt bin, daß ich ſie nicht wenigſtens für geſchickt hielte, eine glücklichere einleiten zu können.

Es iſt nicht eigentlich bekannt, wer es geweſen, der, bei allmähliger Herſtellung der ſchönen Wiſſenſchaften in dem funfzehnten Jahrhunderte, unſern Dichter wieder zuerſt an das Licht gebracht hat. Aber es giebt ein Epigramm in ziemlich barbariſchem Lateine und eben ſo räthſelhaften Ausdrücken, das beſtimmt geweſen, uns das Andenken dieſes Mannes und die nähern Umſtände ſeines glücklichen Fundes aufzubehalten. Daſſelbe ſteht vor mehr als einer der neuern Handſchriften des Catulls, die von dem erſten wieder aufgefundenen Manuſcripte genommen zu ſeyn ſcheinen. Der jüngere Skaliger machte es, zu Anfange ſeines Commentars über den Dichter, bekannt, wo es ſo lautet:

Ad patriam redeo longis a finibus exul.
Causa mei reditus compatriota fuit.

Scilicet a Calamis tribuit cui Francia nomen:
Quique notat cursum prætereuntis iter.
Quo licet ingenio vestrum revocate Catullum,
Quoius sub modio clausa papyrus erat.

So viel verſteht man gleich, daß das Buch ſelbſt, oder vielmehr der Dichter ſelbſt redend eingeführt wird, um uns zu ſagen, durch wen und von wannen er aus dem Elende wieder in ſein Vaterland zurückgekommen ſey. Auch dieſes ergiebt ſich ſogleich, daß ſolches durch einen Landsmann von ihm, durch einen Veroneſer alſo, und aus einer ſehr entfernten Gegend geſchehen ſey. Wenn nun Skaliger bloß hätte vermuthen wollen, daß dieſe entfernte Gegend vielleicht Frankreich geweſen ſey, ſo möchte es hingehen. Allein er behauptet geradezu, daß ſie es wirklich geweſen, und will damit nichts mehr behaupten, als ausdrücklich in dem Epigramme ſelbſt ſtehe. In Galliis se eum reperisse ille ipse, qui publicavit, epigrammate testatus est. Gleichwohl iſt es offenbar, daß die erſten zwei Zeilen dieſes nicht beſagen, und daß unter dem longis a finibus eben ſo wohl Deutſchland, und jedes andere Land, verſtanden werden kann, als Frankreich. Zwar wird Frankreichs in der dritten Zeile gedacht: aber im geringſten nicht, um damit das Land anzugeben, wo zeither Catull im Staube und in der Dunkelheit gelegen, ſondern bloß, um aus der Sprache dieſes Landes ein Merkmal anzugeben, aus welchem wir den Namen des Finders errathen ſollen. Denn die Worte Scilicet a Calamis tribuit cui Francia nomen können unmöglich etwas anderes heißen, als daß der Name dieſes Finders, dieſes Compatrioten des Catulls, dieſes Veroneſers alſo, auf welchen nur allein das cui ſich beziehen kann, in der franzöſiſchen Sprache a calamis hergenommen ſey. Folgt aber hieraus,

daß er ſich darum nothwendig auch auf franzöſiſchem Grund und Boden müſſe befunden haben, als er ſeinen Fund that? Möglich kann es ſeyn: nur aus dieſen Worten fließt es nicht ſchlechterdings.

Es war ſonach dem Laurentius Pignorius, als er einmal ſeine Empfindlichkeit darüber äußern wollte, daß man in Frankreich behaupte, Italien ſey dieſem Lande bei Wiederherſtellung der ſchönen Literatur ſehr vieles ſchuldig, nicht zu verdenken, daß er unter andern auch dem Skaliger die in Frankreich geſchehene Wiederentdeckung des Catulls durchaus nicht einräumen wollte.[1] Er merkte an, daß das nämliche Epigramm ſich bereits in einer alten gedruckten Ausgabe des Catulls befinde, wo es dem Guarinus zugeeignet werde. Aber er ſagt nicht, welchem Guarinus, und giebt auch dieſe alte Ausgabe ſelbſt nicht näher an. Woher es alſo Herr Hamberger hat, daß Baptiſta Guarinus zu verſtehen ſey, kann ich nicht wiſſen. Nur ſo viel weiß ich, daß ſich Herr Hamberger irrt, wenn er dieſen Baptiſta Guarinus ſelbſt zu dem Wiederaufſinder des Catulls macht.[2] Dieſes hat Pignorius auch gar nicht ſagen wollen, als der bloß meldet, daß das Epigramm vom Guarinus ſey, nicht aber, daß es auch zugleich von ihm handle. Vielmehr unterſcheidet er den Verfaſſer des Epigramms, den Guarinus, ausdrücklich von dem Compatrioten und Erretter des Catulls; und der Fehler, den er dabei begeht, iſt nur dieſer, daß in eben der dritten Zeile, in welcher Skaliger zu viel ſah, er ſeines Theils zu wenig erkannte. Er behauptet nämlich, daß die Worte a Calamis tribuit cui Francia nomen

[1] Symbolarum epistolicarum XVI. p. 54. Patavii 1628. 8vo.

[2] Zuverläſſige Nachr. Th. I. S. 470. „Was noch vorhanden iſt „(vom Catull nämlich) hat Baptiſta Guarinus, aus Verona, in Frankreich „zuerſt gefunden.“

weiter nichts sagen sollten, als daß der Wiederauffinder Franciskus geheißen habe. Und das ist augenscheinlich falsch: denn er soll ja nicht seinen Namen von Francia haben, sondern Francia soll ihm seinen Namen a Calamis beigelegt haben. Indeß muß ich auch nicht unterlassen, zur Entschuldigung des Pignorius anzuführen, daß er die ganze dritte Zeile anders interpunctirt gelesen, als Skaliger. Nämlich so:

Scilicet a Calamis; tribuit cui Francia nomen [1].

Und so hat er ohne Zweifel das a Calamis für die nähere namentliche Bestimmung des longis a finibus in der ersten Zeile gehalten; wonach die Worte tribuit cui Francia nomen, für sich allein genommen, freilich nichts mehr sagen können, als er sie sagen läßt. Allein was wäre denn unter diesem a Calamis für ein Land, oder für ein Ort, oder für ein Volk zu verstehen? Ich wüßte nicht; und sicherlich muß es Pignorius auch nicht gewußt haben, weil ja sonst der ganze Streit zwischen ihm und dem Skaliger auf einmal entschieden wäre.

Ueberhaupt sieht man wohl, daß weder Skaliger noch Pignorius es der Mühe werth gehalten, einer solchen Kleinigkeit auf den Grund zu gehen, denn sonst hätte es ihnen ja wohl nicht schwer seyn können, die wahre Meinung zu erkennen und einen Geschlechtsnamen ausfindig zu machen, der im Französischen sich wirklich a calamis ableiten lasse. Angenommen nämlich, daß a calamis so viel heißen soll, als von Schreibfedern, welches es unstreitig heißen kann; und nun sich erinnert, daß Schreibfedern auf Französisch Plumes heißen:

[1] Zwar steht bei ihm selbst das Semikolon nach tribuit; aber wohl nur durch einen Druckfehler. Neque vero ille versus,

Scilicet a Calamis tribuit; cui Francia nomen,

aliam interpretationem recipit, quam a Francisco quodam repertum alicubi (et forte in horreo) Codicem Catulli.

was iſt leichter und natürlicher, als auf den Namen Plumatius zu verfallen? Aber, wird man fragen, giebt es denn einen ſolchen Geſchlechtsnamen? Haben wirklich Männer ihn geführt, denen man es zutrauen könnte, daß ſie die Entdecker des Catulls geweſen wären? Allerdings; und wenigſtens lebte um eben dieſe Zeit, das iſt in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, ein berühmter Medicus, Namens Bernardinus Plumatius: und was das ſonderbarſte iſt, dieſer Bernardinus Plumatius war auch wirklich ein geborener Veroneſer.

Noch kenne ich ihn zwar nur aus dem Freher und Papadopoli,[1] und habe nie Gelegenheit gehabt, die Quelle, aus welcher dieſe ihre Nachricht von ihm geſchöpft, ſelbſt nachzuſehen, eben ſo wenig, als es mir gelingen wollen, eines von ſeinen Büchern, deren er verſchiedene geſchrieben und bekannt gemacht, habhaft zu werden. Ich kann alſo auch nicht ſagen, ob in dieſen oder in jener etwas vorkommt, welches die Vermuthung, daß er es wohl ſelbſt ſeyn könne, der den Catull wieder an den Tag gebracht, entweder beſtärke oder vernichte. So viel ich aber doch von ihm weiß, war er kein bloßer ſchlechter Medicus, ſondern er galt zugleich für einen ſcharfſinnigen Philoſophen, und damals hatten die Philoſophen in Italien ſchon ziemlich angefangen, ſich mit den ſchönen Wiſſenſchaften wieder auszuſöhnen. Wenn er es aber auch nicht ſelbſt war, der ſich um den erſten Dichter ſeiner Vaterſtadt ſo verdient zu machen Gelegenheit hatte: ſo könnte es doch wenigſtens einer von ſeinen Vorfahren oder Anverwandten geweſen ſeyn. Denn das, muß man geſtehen, iſt doch immer ſehr merkwürdig, daß an einem von dieſem Geſchlechte beide Merkmale zugleich eintreffen, welche das Epigramm angiebt: ein Plumatius war des Catulls Compatriota: von einem

[1] Historia Gymnasii Patavini, T. II. p. 184.

Plumatius kann man ſagen, daß ihm Francia a calamis den Namen beigelegt habe.

Kaum wird man nun aber auch begreifen, warum ich demungeachtet eine ſo wahrſcheinliche Vermuthung gleich Eingangs vor dem völligen Beifall verwahrt habe. Ich will es kurz machen. Die Urſache iſt die: weil ich ſeit einiger Zeit ungewiß geworden, ob das a calamis auch für die wahre und rechte Lesart zu halten. Denn in einem Manuſcripte des Catulls, in der fürſtlichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, welchem das Epigramm gleichfalls vorgeſetzt worden, leſe ich anſtatt a calamis, deutlich und ungezweifelt a talamis, das iſt thalamis. Und da läge ſie nun auf einmal, meine einzige Stütze, wenn dieſe Lesart ihre Richtigkeit hätte; und ich könnte mein Rathen nur wieder von vorne anfangen! Doch lieber will ich einen andern ſein Glück verſuchen laſſen; und nur noch anmerken, daß beſagtes Manuſcript auch ſonſt einiges nicht völlig ſo leſen läßt, als Skaliger geleſen hatte. In der vierten Zeile,

Quique notat cursum prætereuntis iter,

welche beim Skaliger keinen Verſtand hat, ſteht anſtatt cursum, *turbæ:* und ſo ſcheint doch einigermaßen ein Verſtand von weitem herleuchten zu wollen. Doch dieſe beſſere Lesart giebt auch ſchon Fabricius,[1] ohne zu ſagen, woher. Denn aus dem Pignorius, den er zwar anführt, hat er ſie nicht, als welcher überhaupt nur die Anfangsworte und die dritte Zeile von dem ganzen Epigramme hinzuſetzen für nöthig erachtete. Vielleicht alſo, daß Fabricius die alte Ausgabe ſelbſt vor ſich gehabt, auf die ſich Pignorius bezieht, wonach aber die Interpunctation der dritten Zeile, welche dieſer doch auch daher genommen zu haben ſcheinen will, ihm nur allein zugehören

[1] Biblioth. lat. T. I. p. 53.

würde. Denn Fabricius lieſt die dritte Zeile vollkommen wie Skaliger, und wie ich ſie auch in dem wolfenbüttelſchen Manuſcripte finde. — Endlich hat dieſes auch noch in der fünften Zeile anſtatt revocate, *celebrate*, und in der ſechsten anſtatt clausa, *causa*. Wenn denn nur aber in den Zeilen ſelbſt das geringſte dadurch mehr aufgeklärt würde! Denn ich bekenne, daß das letzte Diſtichon mir völlig unverſtändlich iſt. Pignorius glaubte daraus errathen zu können, daß Catull vielleicht in einer Scheuer wiedergefunden worden, denn er ward einen Scheffel (sub modio) gewahr; und wo ſind die Scheffel anders, als in den Scheuern? Wem das begnügt, dem begnüge es: ich habe nichts beſſeres zu ſagen.

III.

Martial.

(1.)

Es hat unzählige Dichter vor dem Martial, bei den Griechen ſowohl als bei den Römern, gegeben, welche Epigrammen gemacht: aber einen Epigrammatiſten hat es vor ihm nicht gegeben. Ich will ſagen: daß er der erſte iſt, welcher das Epigramm als eine eigene Gattung bearbeitet, und dieſer eigenen Gattung ſich ganz gewidmet hat.

Vor ihm lag das Epigramm unabgeſondert unter dem Schwalle aller kleinen Gedichte, die von zu unendlicher Verſchiedenheit ſind, als daß man ſie noch alle hätte claſſificiren können oder wollen. Der Name ſelbſt ward auch allen kleinen Gedichten ohne Unterſchied beigelegt; Epigrammata, Idyllia,

Eclogæ, waren völlig gleichgültige Benennungen; und noch der jüngere Plinius ſtellte es frei, welche von dieſen Benennungen man ſeinen poetiſchen Kleinigkeiten beilegen wolle, die er bloß nach dem allen gemeinſchaftlichen Sylbenmaaße überſchrieben hatte. [1]

Martial, wie geſagt, war der erſte, der ſich eine deutliche, feſte Idee von dem Epigramme machte, und dieſer Idee beſtändig treu blieb. So verſchieden ſeine Sinngedichte auch immer in Anſehung der Einfälle ſeyn mögen: ſo vollkommen ähnlich ſind ſie einander doch alle in Anſehung ihrer innern Einrichtung. Das ſchlechteſte und das beſte, das größte und das kleinſte, haben ohne Ausnahme das Merkmal, woran ihre Verwandtſchaft und Belangung zu der nämlichen Claſſe auch ein Leſer empfindet, der nichts weniger als Kunſtrichter iſt.

Und ſo wie dem Martial der Ruhm des erſten Epigrammatiſten der Zeit nach gehört, ſo iſt er auch noch bis jetzt der erſte dem Werthe nach geblieben. Nur wenige haben ſo viele Sinngedichte gemacht, als er, und niemand unter ſo vielen ſo viel gute, und ſo viel ganz vortreffliche. Wer ihm, aus allen Zeiten und Völkern, noch am nächſten kommt, iſt unſer Wernike. Beider Reichthum iſt faſt gleich groß: nur daß man dem Reichthume des Deutſchen ein wenig zu ſehr die Mühe und den Schweiß anſieht, den er gekoſtet. Martial gewann den ſeinigen unter Menſchen und von Menſchen; Wernike förderte ſeinen, oft nicht ohne Lebensgefahr, aus dem Schooße der Erde zu Tage. Wernike beſaß mehr von den Metallen, woraus Geld zu münzen: und dem Martiale ging mehr gemünztes Geld durch die Hände.

[1] *Lib. IV. ep.* 14. Proinde sive epigrammata, sive idyllia, sive eclogas, sive (ut multi) poematia, seu quod aliud vocare malueris, licebit voces: ego tantum Hendecasyllabos præsto.

Man ſchweige doch nur von dem falſchen Witze des Martial! Welcher Epigrammatiſt hat deſſen nicht? Aber wie viele haben das, was den falſchen Witz allein erträglich macht, und was Martial in ſo hohem Grade beſitzt? Martial weiß, daß es falſcher Witz iſt, und giebt ihn für nichts anderes; ſeine müßigen Finger ſpielen, und kaum iſt das Spielwerk fertig, ſo bläst er es aus der Hand. Andere hingegen wiſſen kaum, woran ſie ſchneiden und poliren, ob es ein echter oder unechter Stein iſt; ſie geben ſich mit dem einen eben ſo viel Mühe, als ſie nur mit dem andern ſich geben ſollten; mit gleich wichtiger, gleich feierlicher, gleich ehrlicher Miene bieten ſie den unechten eben ſo theuer als den echten.

Auch wüßte ich faſt kein Exempel, wo Martial in eben demſelben Sinngedichte falſchen und wahren Witz vermiſcht hätte. Er hat ſehr oft wahren Witz; auch wenn der Gegenſtand ſehr klein, ſehr lächerlich, ſehr verächtlich iſt. Aber nie zeigt er falſchen Witz bei einem ernſten, würdigen, großen Gegenſtande. Er kann bei einem ſolchen eben ſo ernſt, eben ſo würdig, eben ſo groß ſeyn, und nur das iſt der wahre Probierſtein des witzigen Mannes, dem man den Witz zu keinem Schimpfe anrechnen darf. Seine Vertheidigung in dieſem Puncte wäre nicht beſſer zu führen, als durch Gegenſtellung neuerer Sinndichter, die ſich gelüſten laſſen, über den nämlichen ernſthaften Vorwurf mit ihm zu wetteifern. Ich will nur eine einzige dergleichen angeben, wozu ich das Sinngedicht auf den Tod der Porcia wähle. Das Original des Martials, — wer kennt es nicht? — iſt dieſes. [1]

Conjugis audisset fatum cum Porcia Bruti,
Et subtracta sibi quæreret arma dolor:

[1] Lib. I. ep. 43.

Nondum scitis, ait, mortem non posse negari?
Credideram satis hoc vos docuisse patrem.
Dixit, et ardentes avido bibit ore favillas:
I nunc, et ferrum, turba molesta, nega.

Vortrefflich! ob schon nichts, als das historische Factum. Nur daß der Dichter das, was Porcia bloß durch ihre Handlung sagte, sie mit Worten ausdrücken läßt. Man sage nicht: „aber mit einer ziemlichen Unschicklichkeit, wenn die That anders so geschehen ist, als Plutarch berichtet, daß nämlich Porcia, nachdem sie die brennenden Kohlen verschluckt hatte, den Mund fest verschloß, und durch Zurückhaltung des Athems ihren Tod beförderte.“ Freilich hat sie nichts weiter gesprochen, und konnte wohl auch nichts weiter sprechen. Doch wer heißt uns denn die letzte Zeile als Worte der Porcia ansehen? Ich weiß wohl, daß es Ausleger des Martials giebt, die dieses zu thun ausdrücklich anweisen, wie z. E. Raderus,[1] dagegen ich keinen weiß, der vor dieser Mißdeutung gewarnt hätte. Gleichwohl ist es sicherlich eine; und die Worte I nunc, et ferrum, turba molesta, nega! sind Worte des Dichters, der auf einmal sich dünken läßt, bei der Handlung selbst gegenwärtig zu seyn, und ganz in dem Geiste der Porcia, der vereitelten Aufsicht mit diesem Epiphonema spottet. Mit der Arria, die man bei dem ähnlichen Entschlusse, mit ihrem Gemahle zu sterben, an der Ausführung gleichfalls hindern wollte, und die mit dem Kopfe gegen die Mauer rannte, daß sie für todt niederfiel, wäre es ein anderes gewesen. Denn diese ward wieder zu sich gebracht, und hätte also selbst ein solches I nunc zu der lästigen Schaar ihrer gutherzigen Aufseher sagen können, wie sie denn auch wirklich so etwas

[1] Bei dem diese letzte Zeile Insultantis et irridentis Porciæ victricis vox heißt.

ſagte.[1] Aber der Porcia, mit den brennenden Kohlen im Schlunde, es in den Mund zu legen: ſo eine Ungereimtheit konnte dem Martial unmöglich einfallen. Und nun, nachdem ich ihn von dieſem angeſchmitzten Flecke gereinigt, höre man ſeine Nacheiferer.

Der erſte ſey Marcus Antonius Caſanova; denn es hat nicht an Kennern gefehlt, die ihm unter den neuern lateiniſchen Epigrammatiſten den allererſten und zugleich den nächſten Platz nach dem Martial zuerkannt haben. Welche Erwartung muß dieſes erwecken![2]

Porcia magnanimi poteram post fata Catonis
Vivere? debueram non superesse patri.
Sed me fata tuo servabant, Brute, dolori:
An dux ad mortem non satis unus erat?
Dumque sibi ferrum queritur moritura negari:
Hanc, ait, explorant Numina et igne domum.

Und nun, welcher Abfall! Ich will nicht tadeln, daß die Sermocination, welche von vorne herein nicht angegeben wird, mit der fünften Zeile ſo nachläſſig abbricht; ich will nicht anmerken, daß dem Leſer ſchon die ganze That der Porcia bekannt ſeyn muß, wenn er die letzte Zeile nur einigermaßen verſtehen ſoll: ſondern ich will bloß fragen, was wir bei dieſer letzten Zeile, außer der dunkeln Andeutung der That, überhaupt denken ſollen? Oder was hätte Porcia wohl ſelbſt gedacht, wenn ihr wirklich in dem kritiſchen Augenblicke ſolche Worte entfahren wären? Wie kam ſie darauf, ſich einem Hauſe zu vergleichen? Was heißt, ein Haus mit Feuer prüfen? Was kann es in dem figürlichen Verſtande heißen,

[1] *Plinius ep. 16. lib. III.* Focillata, dixeram, inquit, vobis inventuram me quamlibet duram ad mortem viam, si vos facilem negassetis.

[2] Delitiæ Poet. Ital. Par. I. p. 707.

in welchem es hier gebraucht seyn muß? — Doch diese Armseligkeit ist so vieles Ernstes nicht werth.

Ungefähr um gleiche Zeit mit dem Casanova versuchte auch Faustus Sabäus sein Heil; und so: [1]

Bruto digna viro, generosi nata Catonis,
Ebibis ardentes cur moritura faces?
Non aliter potui tantum compescere luctum:
Igne exsiccantur, igne domantur aquæ.

Sollte man nicht glauben, Porcia habe sich unter allen möglichen Todesarten gerade diese mit vielem Bedachte ausgesonnen? Sie habe mit allem Fleiße die Wasser ihrer Betrübniß, nicht etwa mit dem Dolche abzapfen, sondern lieber mit Feuer auftrocknen wollen? Sie habe — Doch was ist leichter, als über so was zu spotten?

Ich eile zu einem dritten, dem Nicolaus Grudius, dem Bruder des zärtlichen Johannes Secundus; leider nur einem leiblichen Bruder, und keinem Bruder in Apollo. — Aber sein Epigramm ist so lang — ich glaube ich werde mit dem bloßen Schlusse davon kommen können. Er läßt die Porcia gegen ihren todten Gemahl in zwölf Versen betheuren, wie gern und wie unfehlbar sie ihm unverzüglich folgen wolle, und setzt endlich hinzu: [2]

Hæc simul; ardenti simul obstruit ora favilla.
Quæ potius flagrans tela ministret amor?

Quæ potius? Ich dächte lieber einen von seinen eigenen Pfeilen; besonders wenn ihm von jenen vertauschten noch einer übrig ist. Oder, wenn es ja Feuer seyn mußte, warum nicht lieber seine eigene Fackel?

[1] Delitiæ Poet. Ital. P. II. p. 565.

[2] Poemata trium fratrum Belgarum, p. 69.

Es folgt endlich Wernike, und es thut mir leid, daß ich ihn muß folgen laſſen. Er hat zwei Sinngedichte auf die Porcia; beide ungleich beſſer als die Sinngedichte des Caſanova, des Sabäus, des Grudius; aber beide doch noch unendlich unter dem Muſter des Martials. [1]

1.

„Man hört nicht Porcia vergebens ſich beklagen,
„Noch daß dieß edle Weib in Ohnmacht weibiſch ſinkt;
„Sie kann, gleich ihrem Mann, den Tod beherzt ertragen,
„Und iſſet Feu'r, weil er aus Lethe Waſſer trinkt.

2.

„Schau an die Porcia, die kein Geſchicke beugt,
„Die mit dem Tode weiß, wie Cato ſelbſt, zu ſcherzen:
„Die Kohl' in ihrem Munde zeigt,
„Was für ein Feu'r in ihrem Herzen.

Ich hätte große Luſt, nach dem Beiſpiele des Plutarchs, elenden Witz mit elendem Witze zu verlachen, und hinzuzuſetzen: Wunder, wenn unter allen dieſen froſtigen Einfällen die glühenden Kohlen nicht verloſchen wären, und Porcia anſtatt Feuer nichts als Staub hinunter geſchluckt hätte! —

Noch könnte ich mir ein kleines Feſt mit dem Muretus machen, dem Martial nichts als ein Scurra de trivio war. Denn bei alle dem hat Muretus in ſeinen Epigrammen den Martial doch ſehr oft nachgeahmt, und immer ſehr unglücklich. Das einzige, worin er den alten Poſſenreißer übertrifft, ſind die Wortſpiele. Doch des Muretus Gedichte heißen Juvenilia: und das kritiſche Urtheil fällte er, wenn Gott will, in ſeinem reifen Alter.

[1] Zweites Buch, S. 45.

Ich laſſe alſo den Mann ruhen, und ſage über den poetiſchen Werth des Martials überhaupt nur noch das. Wenn Aelius Verus, welcher den Martial ſeinen Virgil nannte, weiter nichts damit ſagen wollen, als daß Martial in ſeiner kleinen Dichtungsart eben das ſey, wofür Virgil in ſeiner größern gelte, wie ſich verſchiedene Gelehrte dieſes eingebildet: ſo hat ſich niemand zu ſchämen, ebenfalls von ſo vornehmem Geſchmacke zu ſeyn. Aber unſtreitig wollte dieſer Cäſar damit mehr ſagen; und es hat nie an Leuten ſeines Ranges gefehlt, die eine luſtige ſchmutzige Kleinigkeit in allem Ernſte dem größten Werke des Genies vorgezogen, das nur irgend einige Anſtrengung, ihm nach zu empfinden, fordert. Sie überſchätzen, was ihnen gefällt, ohne ſich zu bekümmern, was ihnen gefallen ſollte.

Höchſtens iſt eine dergleichen Ueberſchätzung nur dem Verfaſſer ſelbſt zu vergeben. Martial ſelbſt mochte immer glauben, daß ſeine Epigrammen eben ſo viel werth wären, als anderer ihre Heldenlieder und Trauerſpiele:[1] denn es gehört dazu, um in irgend einer Sache vortrefflich zu werden, daß man ſich dieſe Sache ſelbſt nicht geringfügig denkt. Man muß ſie vielmehr unabläſſig als eine der erſten in der Welt betrachten, oder es iſt kein Enthuſiasmus möglich, ohne den doch überall nichts Beſonderes auszurichten ſteht. Nur wehe dem Leſer, der ſich von dieſem den Verfaſſern ſo nützlichen Selbſtbetruge immer mit fortreißen läßt! Am Ende wird er ſelbſt nicht wiſſen, was groß oder klein, was wichtig oder unwichtig iſt, und damit aufhören, daß er alles verachtet.

(2.)

Nichts hat dem Ruhme des Martials in den neuern Zeiten mehr geſchadet, als der unzüchtige Inhalt, den ſeine

1 Lib. IV. ep. 49

Sinngedichte nicht selten haben. Nicht zwar, als ob man läugnen wollen, daß etwas ästhetisch schön seyn könne, wenn es nicht auch moralisch gut ist. Aber es ist doch auch so gar unbillig nicht, daß man jenes Schöne verachtet, wo man dieses Gute nicht zugleich erkennt.

Diejenigen meinten es daher noch immer sehr treu mit ihm, die lieber alle seine juckenden, kranken, ansteckenden Theile ausschneiden, als ihn gänzlich aus den Händen unschuldiger und mit einer zartern Stirne begabter Leser verbannt wissen wollten. Ramires de Prado mußte nicht klug im Kopfe seyn, daß er dem ehrlichen Rader wegen einer so guten Absicht so übel mitspielen konnte. Ein anderes wäre es gewesen, wenn das Ausgeschnittene zugleich vernichtet worden, oder wenn noch jetzt leicht zu besorgen stünde, daß was in Einer Ausgabe unterdrückt wird, darüber wohl völlig verloren gehen könnte.

Die eigene Entschuldigung des Martials über den Punct der Unzüchtigkeit,

Lasciva est nobis pagina? vita proba est —

will nicht weit reichen. Und doch haben die, welche meinen, daß nichts dawider einzuwenden sey, sie noch nicht einmal so weit ausgedehnt, als sie ungefähr reichen würde. Sie haben uns nicht einmal erklärt, wie es möglich ist, daß ein reines Leben bei so unreinen Gedichten bestehen könne, noch worauf es ankomme, wenn der Schluß von dem einen auf das andere wegfallen soll. — Nicht sowohl um ihrer Meinung überhaupt beizutreten, als vielmehr bloß um einiges zum nähern Verständnisse des Dichters beizutragen, will ich hierüber ein paar Anmerkungen niederschreiben.

1. Wenn man von jeher, so wie denen, welche mit leiblichen Schäden umgehen, also auch denen, welche sich der Besserung des sittlichen Verderbens unterziehen, erlaubt hat,

eine freie Sprache zu führen, und ſich mit den eigentlichen Worten über alles auszudrücken, was der Wohlſtand, außer dieſer Abſicht, entweder gar nicht zu berühren, oder doch zu bemänteln gebieten würde: was hindert den Martial in dem Geſichtspuncte Eines der letztern zu betrachten? Augenſcheinlich wenigſtens iſt es, daß er die Abſicht nicht hat, auch nur eine von den groben unnatürlichen Wollüſten anzupreiſen, deren bloße Benennungen bei ihm uns ſchon ſo viel Abſcheu erregen: vielmehr, wo er ihrer erwähnt, geſchieht es nie anders, als mit Spott und Verachtung. Hieran muß aber Vavaſſor im geringſten nicht gedacht haben, der ein gewiſſes Epigramm, worin ich zur Rechtfertigung des Martials gerade am meiſten zu finden glaube, ſo anſieht, als ob ſich der Dichter ſelbſt dadurch das Urtheil geſprochen. Es iſt das dreiundvierzigſte des zwölften Buchs, an einen nicht ganz ſchlechten Poeten, deſſen er unter dem Namen Sabellus mehrmalen gedenkt.

Facundos mihi de libidinosis
Legisti nimium, Sabelle, versus:
Quales nec Didymi sciunt puellæ,
Nec molles Elephantidos libelli:
Sunt illic Veneris novæ figuræ;
Quales perditus audeat fututor:
Præstent et taceant quid exoleti:
Quo symplegmate quinque copulentur;
Qua plures teneantur a catena;
Extinctam liceat quid ad lucernam.
Tanti non erat esse te disertum!

Vavaſſor erkennt in dieſen Verſen, ich weiß nicht welchen Triumph, den die Ehrbarkeit auch oft über die erhalte, von denen ſie am muthwilligſten unter die Füße getreten werde. Wenn ſich unter dem Sabellus, ſagt er, Martial nicht ſelbſt

meint, so pralle doch der Pfeil, den er gegen dieses sein Ebenbild abdrückt, unmittelbar auf ihn zurück.[1] — Ich kann mich dessen schwerlich bereden. Denn auch der unbesonnenste Schriftsteller nimmt sich vor dergleichen Selbstverdammungen wohl in Acht. Vielmehr muß Martial von seinem freiesten Epigramme bis zu dem Gedichte des Sabellus noch weit hin zu seyn geglaubt haben, und ich meine, er hätte diesen abführen können, wenn er sich der Retorsion gegen ihn bedienen wollen. „Wie?" hätte Martial sagen können, „ich mit dir, Sabellus, „in gleicher Schuld? Ich, der ich nichts sage, als was täg„lich um und neben mir geschieht; der ich es höchstens nur „eben so ohne Scham sage, als es geschieht; der ich es aber „auch so ohne Scham sagen muß, wenn es ein Brandmal „für den werden soll, von dem ich es sage: was habe ich mit „dir gemein, der du zu den Lüsten, die ich durch das Lächer„liche so gut zu bestreiten suche, als sich etwas Strafbares „durch das Lächerliche bestreiten läßt, der du zu diesen Lüsten „mit aller möglichen verführerischen Beredtsamkeit anreizest? „Dieses Anreizen, diese Erweckung der Begierden ist es, was „ich eigentlich an dir verdamme, und mich auf keine Weise „trifft: nicht die nackten schamlosen Worte, die ich freilich „eben so gut brauche, als du; aber zu einer andern Absicht, „als du. So gar räume ich es ein, daß du im Gebrauche „dieser Worte weit mäßiger, weit bescheidener bist, als ich.

[1] *Cap. XI.* — Nunquam mihi magis placuit Martialis, quam cum suam verborum intemperantiam ultus est ipse per se, et Musis, quas conspurcavit, de corio suo, ita si loqui licet, satisfecit. Mirum illud sed tamen verum. Scripsit contra se Martialis, et factum damnavit suum, non modo, ut antea posui, excusavit. Lege ac judica. *Facundos mihi de Bbbdinosis etc.* Est hoc Epigramma Martialis, scriptum in Sabellum nescio quem simulatum, an in Martialem verum? En quomodo tela adversus alios intenta resiliant, atque in caput jacientis recidant.

„Aber, guter Freund, im Grunde iſt das deſto ſchlimmer. „Es zeigt, daß du dein Handwerk recht wohl verſtehſt, welches „eines von denen iſt, die einen Menſchen um ſo viel ſchlechter „machen, je vollkommner er darin wird. Du magſt es „bald weggehabt haben, daß ſich die Begierden bei dem Ver„feinten, Verſteckten, welches mehr errathen läßt, als aus„drückt, weit beſſer befinden, als bei dem plumpen Geradezu. „Darum allein vermeideſt du dieſes, und verſchwendeſt an „jenes ſo viel Witz und Blumen. Bei Leibe nicht, daß du „jemanden Röthe in das Geſicht jagen ſollteſt! Röthe iſt „Schamhaftigkeit, und Schamhaftigkeit iſt nie ohne Unwillen „oder Furchtſamkeit. Wie taugten dieſe in deinen Kram? „Lieber umgeheſt du dieſe Vorpoſten der Zucht ſo weit, ſo „leiſe, als nur möglich. Du ſchoneſt der Schamhaftigkeit „deiner Leſer, um ſie unmerklich gänzlich darum zu bringen. „Ich beleidige ſie dann und wann; aber es geſchieht, um ſie „thätig und aufmerkſam zu erhalten. Immer nenne mich „einen ungeſchliffenen, groben Spötter, einen eckeln Poſſen„reißer, wenn du willſt. Wer wird nicht lieber ein Spötter „ſeyn wollen, als ein Verführer? Noch lieber ein Poſſen„reißer, als eine liſtige, gleißende, maulſpitzende Hure! Frage „bei dem Didymus nach, weſſen Gedichte ſeine Mädchen am „liebſten leſen? ob meine, oder deine? Welche von beiden ſie „ihren zaudernden oder entkräfteten Buhlern vorſingen? Mit „welchen von beiden er ſie ſelbſt in dem Geſchmacke ihres „Berufs erhält? Dich allein kennen ſie; du allein liegſt auf „ihren ſchmutzigen Nachttiſchen. Ganz natürlich! Denn ich „ſchlage, und du kitzelſt. Zwar, höre ich, ſoll es auch eine „menſchliche Gattung von Waldeſeln geben, deren dicke „Haut meine Schläge ſelbſt zu Kitzel macht. Aber wer fragt „nach der? An der iſt nichts zu beſſern, und nichts zu

„verderben: und wenn es meine Schläge nicht sind, welche ihr „juckendes Fell krauen, so ist es der erste der beste Eck„stein" u. s. w.

Man wird leicht sehen, warum ich in dieser Rede, welche ich dem Martial in den Mund lege, den Sabellus weit weniger strafbar annehme, als er in dem angeführten Sinngedicht erscheint. Denn es versteht sich von selbst, wenn Martial gegen den allerfeinsten Sabellus, gegen jeden Sänger der unschuldigern Wollust sich auf diese Weise vertheidigen kann: so wird er seine Sache, aus eben den Gründen, um so viel mehr gegen den wahren, eigentlichen, mehr als viehischen Sabellus gewinnen müssen. Es kommt unter beiden Theilen, wie gesagt, nicht auf die bloße schamlose Erwähnung unzähliger Gegenstände an, durch welche meistens nur eine Anständigkeit beleidigt wird, die sich mehr von gesellschaftlichen Verabredungen, als unmittelbar aus der Natur des Menschen herschreibt: sondern es kommt auf die anlockenden Sophistereien an, mit welchen man solche Gegenstände ausrüstet; auf die Anreizung zu Lüsten, zu welchen ohnedem schon so vieles in der Welt anreizt; auf die Erweckung solcher Begierden, die überhaupt in keinen Büchern erweckt werden müßten. Wenigstens ist der einzige zufällige Nutzen, den dahin abzielende Schriften noch haben können, der Beeiferung eines ehrlichen Mannes nicht sehr würdig.

2. Aber nun wollte ich auch, daß es zur Rechtfertigung des Martials keiner weitern Ausflucht bedürfe. Und doch bedarf es noch einer sehr großen, damit ihm auch nicht diejenigen Epigramme zur Last fallen, in welchen er offenbar nicht tadelt und spottet, sondern von sich selbst redet, für sich selbst wünscht und fordert. Was sich für diese sagen ließe, wenn es darauf abgesehen wäre, den Martial von dem Verderbnisse

seiner Zeit so wenig als möglich angesteckt zu zeigen, wäre indeß vielleicht folgendes.

Es ist falsch, daß der epigrammatische Dichter alles, was er in der ersten Person sagt, von seiner eigenen Person verstanden wissen will. Kürze und Rundung, welches so nothwendige Eigenschaften seiner Dichtungsart sind, nöthigen ihn öfters, in der ersten Person etwas vorzutragen, woran weder sein Herz noch sein Verstand Theil nimmt. Daß dieses auch dem Martial begegnet sey, daß auch Martial hieraus sich kein Bedenken gemacht habe, ist sehr glaublich; und ein unwidersprechliches Beispiel haben wir an dem sechsten Epigramm des ersten Buchs.

Do tibi naumachiam, tu das Epigrammata nobis:
Vis puto cum libro, Marce, natare tuo.

Wer ist hier die erste Person? der Dichter? Nichts weniger: der Dichter ist vielmehr gerade der, mit welchem jene erste Person spricht. Der Kaiser Domitianus selbst ist es, welchen Martial so redend einführt, ohne uns weder in dem Gedichte, noch in der Aufschrift den geringsten Wink davon zu geben. Was er also hier unterließ, warum könnte er es auch nicht öfterer unterlassen haben? Warum könnte nicht in mehrern Epigrammen nicht Martial selbst, sondern ein Freund und Bekannter desselben sprechen?

Martial bekennt ohnedem, daß er nicht immer aus eigener Willkür gedichtet. Er ließ sich auch wohl den Gegenstand zu einem Epigramm aufgeben; denn er beklagt sich gegen einen gewissen Cäcilian, daß er ihm so ungeschickte Gegenstände vorlege, über die es ihm nicht möglich sey, einen geschcidten Einfall zu haben. [1]

[1] Libr. XI. ep. 43.

Vivida cum poscas epigrammata, mortua ponis
Lemmata: qui fieri, Cæciliane, potest?
Mella jubes Hyblæa tibi, vel Hymettia nasci,
Et thyma Cecropiæ Corsica ponis api.

Nun frage ich, wenn ſo ein Cäcilian über den und jenen, über dieß und das ein Epigramm verlangte, wird es der Dichter nicht ganz in dem Geiſte deſſelben gemacht haben? Wird er es ihm alſo auch nicht ſelbſt in den Mund gelegt haben?

Allerdings iſt durch dieſe Wendung gewiſſermaßen von dem moraliſchen Charakter des Martials nun alles abzulehnen, was ihm nachtheilig ſeyn könnte. Aber wenn der Dichter ſo ſchlimm nicht war, als ſein Buch: wird denn darum auch das Buch im geringſten beſſer? Gewiß nicht: — doch dieſes gegen Tugend und Wohlſtand in einen unbedingten Schutz zu nehmen, darauf war es von mir auch gar nicht angefangen.

(3.)

Einen Augenblick will ich mich noch bei der letztern Anmerkung verweilen. Sie dürfte leicht aus der Luft gegriffen zu ſeyn ſcheinen, bloß um den ehrbaren Wandel des Dichters, den er von ſich ſelbſt verſichert, deſto wahrſcheinlicher zu machen. Es verlohnt ſich alſo der Mühe, ſie, ohne Rückſicht auf dieſen Punct, durch einige Beiſpiele mehr zu erhärten, und wo möglich durch einige einleuchtendere, als das einzige angeführte, in welchem zwar freilich nicht der Dichter, ſondern Domitianus ſpricht, aber doch mit dem Dichter ſpricht. Aus dieſem Umſtande, dürfte man meinen, verſtünde es ſich von ſelbſt, daß die erſte Perſon darin nicht der Dichter ſeyn könne; aber eben dieſer Umſtand müſſe ſich dann auch bei den andern Beiſpielen zeigen, von welchen ſich das nämliche verſtehen ſolle. Das iſt: man dürfte die Anmerkung, nach Maßgebung

dieſes Muſters, nur von ſolchen Epigrammen wollen gelten laſſen, die der Dichter an ſich ſelbſt überſchrieben.

Was ich nun hierüber zu ſagen habe, wird zuſammen auf nichts ſchlechteres hinauslaufen, als auf eine Unterſuchung über — die Frau des Martials. Hat Martial, während ſeines vierunddreißigjährigen Aufenthalts zu Rom, eine Frau gehabt? oder hat er keine gehabt? Von welcher Sorte war ſie? und wie lebte er mit ihr? — Wollen wir hören, was er alles in der erſten Perſon hiervon meldet?

Allerdings hat er zu Rom eine Frau gehabt, ſagen die Ausleger. Denn als er von dem Kaiſer das Jus trium liberorum erhielt, welches in gewiſſen bürgerlichen Vorzügen beſtand, deren ſich eigentlich nur diejenigen Römer zu erfreuen hatten, welche Väter von drei Kindern waren: ſo machte er an ſeine Frau folgendes Epigramm:[1]

Natorum mihi jus trium roganti
Musarum pretium dedit mearum,
Solus qui poterat. Valebis uxor!
Non debet Domino perire munus.

Ein ſehr verbindliches Compliment! Doch eine gute Frau verſteht Spaß, und weiß wohl, daß man ſo was derjenigen gerade am erſten ſagt, die man am ungernſten verlieren würde. Gleichwohl hat es Gelehrte gegeben, die dieſen Spaß für vollen Ernſt aufgenommen. Oder vielmehr ich finde, daß es auch nicht einen einzigen gegeben, der ihn nicht für Ernſt aufgenommen. Sie ſind nur unter ſich ungewiß, wie der Dichter das valebis uxor eigentlich verſtanden habe. Ob er bloß damit ſagen wollen: „was bekümmere ich mich nun viel um dich?“ Oder ob er ihr die völlige Eheſcheidung damit

[1] Lib. II. ep. 92.

angekündigt? Oder ob er ihr gar damit den Tod gewünſcht,[1] wenn ſie nicht ſelbſt ſchon ſo klug geweſen, ſich dazu zu entſchließen?

So wäre denn kein Viertes möglich? Wie gleichwohl, wenn Valebis uxor überhaupt nur heißen ſollte: „Was bedarf ich nun einer Frau? wozu ſoll mir nun eine Frau?“ Mich dünkt, die Worte leiden dieſen Sinn, und beweiſen zu können glaube ich, daß das Jus trium liberorum auch wirklich Unverehelichten ertheilt worden.

Aber freilich, Martial gedenkt ſeiner Frau noch weiter. Er ſagt von ihr, was man nun freilich von ſeiner Frau eben nicht einem jeden auf die Naſe bindet: [2]

Ut patiar mœchum, rogat uxor, Galle, sed unum.
Huic ego non oculos eruo, Galle, duos?

Die gute Frau und der häßliche Mann! Was konnte ſie nach den damaligen Sitten weniger verlangen? Muß er ihr gleich die Augen ausreißen wollen? Es war doch ſonſt eine ſo geſetzte, ſo ehrbare, und in dem Ehebette ſelbſt ſo keuſche Matrone! Sie war ihm nur zu keuſch, worüber er in einem langen Epigramme mit ihr zankt. [3]

Uxor vade foras, aut moribus utere nostris!
Non ego sum Curius, non Numa, non Tatius. —
Si te delectat gravitas, Lucretia tota
Sis licet usque die: Laida nocte volo.

Anderswo ſcheint ſie es zwar näher gegeben zu haben; ja näher, als es Martial ſelbſt von ihr verlangte. [4] Aber

[1] *Funccius de imminentia latin. linguæ senectute, p.* 212. Ad Uxorem epigramma, sive neglectam, sive repudiatam, sive mortuam.

[2] Lib. III. ep. 92.

[3] Lib. XI. ep. 105.

[4] Lib. XI. ep. 44.

doch nur alles aus aufrichtiger, inbrünſtiger Liebe gegen ihren Mann; ne vagus a thalamis conjugis erret amor: ſo daß es kaum zuſammen zu reimen ſteht, wie eine, ihrer Gemüthsart nach ſo ſittſame, und aus Gefälligkeit gegen ihren Mann ſo nachgebende Frau, gleichwohl noch einen Gehülfen hat verlangen können, und von ihrem Manne ſelbſt hat verlangen können?

Ich bin unbeſorgt, daß die, welchen Martial ſchlechterdings zu Rom ſoll verheirathet geweſen ſeyn, und welche daher überall, wo von einer Ehefrau in der erſten Perſon bei ihm die Rede iſt, ſeine eigene darunter verſtehen, nicht auch noch weit widerſprechendere Nachrichten von ihr ſollten zu vergleichen wiſſen. Aber begierig wäre ich zu hören, was ſie zu denjenigen Epigrammen ſagen, in welchen ſich Martial mit eben ſo klaren Worten für unverheirathet ausgiebt? Denn dieſes thut er doch wohl, wenn er z. E. jene güldene Heirathsregel ertheilt? [1]

Uxorem quare locupletem ducere nolim
Quæritis? Uxori nubere nolo meæ.
Inferior matrona suo sit, Prisce, marito:
Non aliter fuerint fœmina virque pares.

Oder wenn er die Urſache angiebt, warum er die Theleſina nicht heirathe, und warum er ſie dennoch wohl heirathen möchte? [2]

Uxorem nolo Thelesinam ducere: quare?
Mœcha est — — — — — —

Wollen ſie wohl ſagen, daß man die Zeiten unterſcheiden müſſe, und daß Martial damals wohl könne Wittwer geweſen ſeyn? Oder wollen ſie lieber ſagen, daß hier Martial in eines andern Namen ſpreche? — Wenn aber hier, warum

[1] Lib. VIII. epigr. 12.

[2] Lib. II. epig. 49.

nicht auch dort? Und wenn wenigstens eines von beiden, hier oder dort: warum nicht überhaupt an mehreren Orten? — Und das war es nur, worauf ich sie bringen wollte.

Ob nun aber auch gleich sonach weder für, noch wider die Frau des Martials aus den angeführten Epigrammen etwas zu schließen, so ist es doch wahrscheinlicher, daß er zu Rom keine gehabt, sondern daß er sich erst in Spanien verheirathet, als ihn Verdruß und Mangel in seinem Alter wieder dahin zurück brachten. Hier erst fand er eine liebenswürdige Person, die es sich gefallen ließ, noch so spät sein Glück zu machen. Dieser erwähnt er daher auch erst in dem zwölften Buche, welches er in Spanien schrieb, und erwähnt ihrer da namentlich, und erwähnt ihrer mit so individuellen Umständen, daß man wohl sieht, da allein sey es ihm Ernst gewesen, von seiner wirklichen Frau zu sprechen. [1] Er sagt von ihr unter andern auch, daß sie nie in Rom gewesen: und also hatte er sie auch nicht in Rom; anzunehmen aber, daß er dem ungeachtet mit ihr schon verheirathet gewesen, und die ganzen vierunddreißig Jahre, die er dort zubrachte, sie in Spanien allein sitzen lassen, das hieße ja wohl etwas sehr unwahrscheinliches annehmen, um etwas sehr wahrscheinliches zu läugnen.

(4.)

In eine ähnliche Untersuchung anderer Lebensumstände des Dichters will ich mich nicht einlassen. Ich möchte nach dem Masson, dessen Schrift mir eben nicht bei der Hand ist, wenig Neues vorzubringen haben. Dazu sind das wahre Leben eines Dichters, seine Gedichte. Nur was von diesen zu sagen ist, das allein kann noch jetzt einen wahren Nutzen haben, und die wichtigsten Nachrichten von einem alten

[1] Lib. XII. ep. 21. 31

Verfaſſer ſind nur in ſo weit wichtig, als ſie ſeinen Werken zur Erläuterung dienen können.

Was und wie viel uns von dem Martial übrig iſt, brauche ich nicht zu ſagen. Wenn einiges, was ſeinen Namen jetzt führt, nicht von ihm ſeyn ſollte: ſo vermiſſen wir dagegen vielleicht manches andere, das wirklich von ihm war. Ich verſtehe unter dieſem vornehmlich eine Sammlung jugendlicher Gedichte, an deren ehemaliger Exiſtenz ich nicht ſehe, warum Nic. Antonio [1] zweifeln wollen. Er gedenkt ihrer doch ſo ausdrücklich in dem hundert und vierzehnten Epigramme des erſten Buches.

Quæcunque lusi juvenis et puer quondam,
Apinasque nostras, quas nec ipse jam novi,
Male collocare si bonas voles horas,
Et invidebis otio tuo, lector:
A Valeriano Pollio petes Quincto,
Per quem perire non licet meis nugis.

Hiermit können auf keine Weiſe die noch vorhandenen Epigramme, oder irgend ein einzelnes Buch derſelben gemeint ſeyn. Denn ob der Dichter auch ſchon von dieſen, an mehr als einem Orte, eine ſehr beſcheidene Meinung äußert, ſo konnte er ſie doch ſo weit nicht herunterſetzen, noch weniger das für unreife Früchte ſeiner poetiſchen Kindheit erklären, womit wir ihn in ältern Jahren ſo ernſtlich beſchäftigt finden.

Der Quinctus Pollius Valerianus, von dem Martial ſagt, daß er den gänzlichen Untergang dieſer verworfenen Kleinigkeiten noch verhindere, war alſo derjenige, welcher ſie zum Verkauf abſchrieb, oder für ſeine Rechnung abſchreiben ließ: ihr Verleger, mit einem Worte. Und auch hieraus iſt es ſchon klar, daß von den Epigrammen nicht die Rede ſeyn

[1] Bibl. Hisp. vetus, p. 65.

kann, denn der Buchhändler, welcher dieſe verkaufte, hieß Atrectus.

Warum ich aber der verlorenen Jugendgedichte unſers Martials ſo gefliſſentlich hier gedenke, iſt eigentlich dieſes die Urſache: weil ich einen Einfall über ſie habe, von dem mich wundert, daß ihn nicht ſchon mehrere gehabt haben. Ich glaube nämlich, daß ſie nicht ſo ganz untergegangen, ſondern verſchiedene derſelben noch übrig ſind, und nur verkannt werden.

Der alte Scholiaſt des Juvenals führt eine Stelle aus dem Martial an, die ſich jetzt bei ihm nirgends findet. Allerdings haben wir ſonach den Martial nicht ganz: aber darum auch ſeine Epigrammen nicht ganz, wie Skriver argwohnt?[1] Warum könnte dieſe Stelle nicht eben in den Jugendgedichten geſtanden haben, von denen wir gar nichts übrig zu ſeyn glauben? Doch wenn gerade nur dieſe davon übrig wäre, ſo wäre es freilich ſo viel als gar nichts.

Das Mehrere, worauf ich ziele, ſind diejenigen acht Epigrammen, mit welchen Junius ſeine Ausgabe des Martials vermehrte. Er fand ſie in einer Handſchrift der bodlejaniſchen Bibliothek; und ohne Zweifel, daß ſie in dieſer Handſchrift an eben den Orten eingeſchaltet waren, an welchen ſie in ſeiner Ausgabe vorkommen.[2] Es giebt nur wenig ſpätere Herausgeber des Martials, die ſich dieſe Einſchiebſel ſo völlig gefallen laſſen. Am ungeſtümſten aber ſtieß ſie Skriver wieder aus; und kaum, daß er ihnen noch ganz am Schluſſe ſeiner Ausgabe den Platz vergönnte, ne aliquis ex fungino genere ea desideret. Es iſt eine Luſt, ihn ſchimpfen zu hören: Tam fatua, tam stulta in elegantissimo opere, ceu pannum in purpura, quis ferat? Irato prorsus Deo

[1] Animad. in Spectac. p. 28.

[2] Nämlich IV. 78. VII. 99. 100. 101. XII. 79. 101. 102. 103.

Musisque aversis nata. Procul dubio ab insulsis monachis et scribis deliramenta hæc profecta sunt. Nunquam medius fidius nasum habeat oportet, qui ista talia non primo statim odore deprehendat. Aliter catuli olent, aliter sues.

Wer giebt auf solche kritische Trümpfe nicht gern zu? Wer läßt nicht lieber ein wenig Unrecht über Dinge, die kein Gefühl haben, ergehen, als daß er sich durch ihre Vertheidigung den Vorwurf eines elenden Geschmacks zuziehen wollte? Aber mag doch mir geschehen, was da will: ich kann mich unmöglich enthalten, über die feine Nase des Skrivers eine Anmerkung zu machen. Ich glaube es, daß sie Schweine und Hunde recht gut zu unterscheiden wußte; ich gebe es ihr zu, daß alle die Fehler, von welchen sie in den streitigen Epigrammen Wind hatte, wirklich darin liegen; kurz, ich habe für die Nase, als Nase, alle Hochachtung. Aber wer hieß denn ihrem Eigenthümer, mit einer Nase mehr empfinden zu wollen, als man mit einer Nase empfinden kann? Wer hieß Skrivern, mit der sinnlichen Empfindung sogleich ein Urtheil verbinden, und beide hernach mit einander vermengen? Er hat Recht, daß die armen Dinger, denen er den Namen des Martials durchaus nicht lassen will, gar nicht sehr witzig sind, daß sie auch nicht immer in einer so guten Sprache geschrieben sind, als man von Schriftstellern der damaligen Zeit noch wohl erwarten konnte, und bei dem Martial wirklich findet; aber folgt daraus, daß sie darum Martial auch nicht gemacht hat? Kann ein Verfasser in seiner Jugend, in seiner Kindheit nichts gemacht haben, was den Werken seines reifen Alters, weder an Gedanken noch Ausdruck, durchaus nicht ähnlich sieht? So lange man noch unter sich selbst ist, ist man um so viel mehr auch unter seiner Zeit. Sie mußten ja wohl, die Jugendpossen des Martials, weder viel gute

Sprache, noch viel guten Witz haben: sonst wüßte ich gar nicht, warum er sich ihrer sollte geschämt haben? Verhält sich dieses aber so: warum sollte es nicht möglich seyn, daß ein Liebhaber einige derselben, die ihm noch am besten gefallen, in sein Exemplar der Epigrammen eingetragen hätte? Warum sollte es nicht glaublich seyn, daß eben daher Ein Manuscript Zusätze haben könnte, die man in allen übrigen vermißt? Gewiß ist es doch wohl, daß das ausdrückliche Zeugniß eines Manuscripts immer glaubwürdiger in solchen Dingen ist, als der kahle Machtspruch eines Kritikus, der sich auf nichts als auf seine Nase beruft.

Damit ich jedoch nicht scheinen möge, alles auf meine eigene Hörner zu nehmen: so will ich anführen, daß es vor und nach Skrivern, auch gar nicht an Gelehrten gefehlt hat, welche weit glimpflicher von den Vermehrungen des Junius geurtheilt haben. So nennt Ramirez de Prado das eine Epigramm:

In Varum.

Ad cœnam nuper Varus cum forte vocavit,
Ornatus dives, parvula cœna fuit.
Auro, non dapibus oneratur mensa, ministri
Apponunt oculis plurima, pauca gulæ.
Tunc ego, non oculos, sed ventrem pascere veni
Aut appone dapes, Vare, vel aufer opes.

elegans et poeta dignum. Und Barth [1] sagt von einem anderu

De Milone.

Milo domi non est: peregre Milone profecto
Arva vacant: uxor non minus. inde parit.
Cur sit ager sterilis, cur uxor lætitet, edam;
Quo fodiatur ager non habet, uxor habet.

[1] Adversar. lib. XXIII. cap. 6.

ob er es schon selbst für kein Werk des Martials erkennt, erudita tamen hujus Epigrammatis sententia est. Nam lege puto cautum fuisse etc. Wenigstens, wo ist das Mönchmäßige in diesen zwei Proben? Und was haben sie, das schlechterdings nicht aus der Feder eines jungen Römers könnte geflossen seyn, welcher noch keine Verse machen kann, sondern sich erst im Versemachen übt? Eben das gilt von den übrigen sechsen; sogar das allerschlechteste In Ponticum nicht ausgenommen, weil es doch noch immer der kindische Versuch eines angehenden Epigrammatisten, auch aus einer Zeit seyn kann, in der der mittelmäßigste Dichter eine weit bessere Sprache hatte. Denn, wie ich schon erwähnt, der übende Schüler ist weder seinem Zeitalter überhaupt, noch dem insbesondere ähnlich, wozu er selbst mit den Jahren gelangte.

Keineswegs aber will ich in dieses gelindere Urtheil auch diejenigen Stücke mit eingeschlossen wissen, mit welchen Skriver selbst die Zusätze des Junius vermehrte. Denn in diesen herrscht allerdings viel Mönchswitz, wie ihn kein römischer Knabe, von noch so weniger Erziehung, haben konnte. Dazu sehe ich auch nicht, daß Skriver sie ausdrücklich für Epigrammen ausgegeben, die er unter dem Namen des Martials angeführt gefunden. Er sagt bloß, daß es Epigrammen sind, die er aus alten Pergamenen, besonders aus alten Glossarien zusammengeschrieben habe: und dieses hätten die neuern Herausgeber des Martials nicht aus der Acht lassen sollen, welche sowohl jene authentischeren Zusätze des Junius, als diese weit verfänglicheren des Skrivers, ohne Unterschied Martiali afflicta genannt, und ihrem Autor beigefügt haben.

Weit eher könnte ich jetzt selbst jene bessern Stücke mit einem vermehren, welches aus einer sehr alten Handschrift

genommen iſt, die eine groſſe Anzahl meiſtens noch ungedruckter Epigrammen verſchiedener lateiniſcher Dichter enthält. Ich meine das bekannte Manuſcript, welches Salmaſius vom Joh. Lakurnäus bekam, und das gegenwärtig in der königlichen Bibliothek zu Paris aufbewahrt wird. Von einem Theile deſſelben hat Gudius eine Abſchrift genommen, die ſich unter ſeinen Papieren in der Bibliothek zu Wolfenbüttel befindet; und in dieſer ſehe ich dem Martial folgendes Epigramm zugeeignet, von dem ich nicht wüſte, daß es ſonſt ſchon irgendwo gedruckt wäre.

Nec volo me summis fortuna nec adplicet imis,
Sed medium vitæ temperet illa gradum.
Invidia excelsos, inopes injuria vexat:
Quam felix vivit quisquis utroque caret!

Auch dieſes, meine ich, könnte ſich gar wohl aus ſeinen Jugendgedichten herſchreiben, da es nichts als eine feine moraliſche Geſinnung ausdrückt, von der er in reiferen Jahren nicht glaubte, daß ſie zu einem Epigramme hinlänglich ſey.

Vielleicht ließe ſich überhaupt die Frage aufwerfen, ob nicht ohnedem ſchon aus den Jugendgedichten des Verfaſſers mehrere in die Epigrammen übergetragen worden; und dieſes in ſo frühen Zeiten, daß es kein Wunder, wenn ſie nach und nach in alle Handſchriften gekommen. Wenigſtens, wenn Martial zu Ende ſeines erſten Buchs ſagt:

Cui legisse satis non est epigrammata centum,
Nil illi satis est, Caeciliane, mali:

dieſes erſte Buch aber jetzt nicht hundert, ſondern hundert und neunzehn Epigramme enthält: ſo iſt es ſo gar ausgemacht wohl noch nicht, ob er bloß eine runde Anzahl ungefähr angeben wollen, oder ob ſich wirklich neunzehn fremde mit

eingeschlichen. Dem letztern Falle zu Folge dürfte ein Archetypon,[1] oder eine von dem Dichter selbst durchgesehene und verbesserte Abschrift, der strengen Kritik leicht weit weniger Stoff zum Tadel gegeben haben, als ihr ein jetzt gedrucktes Exemplar giebt, welches wider seinen Willen mit verschiedenen sehr mittelmäßigen Stücken vermehrt worden, in deren Verwerfung er ihr längst zuvorgekommen war.

(5.)

Ich habe oben angemerkt, daß der Buchhändler, welcher die Jugendgedichte des Martials zu verkaufen hatte, Quinktus Pollius Valerianus hieß, daß aber die Epigrammen nicht bei eben demselben, sondern bei einem andern, Namens Atrektus, zu finden waren, wie der Dichter selbst zum Schlusse des ersten Buches anzeigt.[2] Wenn ich nun hinzusetze, daß ein dritter Buchhändler, Namens Tryphon, (der nämliche, durch den Quinktilian sein Werk ausgehen ließ) besonders die Xenia und Apophoreta desselben gehabt zu haben scheint:[3] so sollte man fast vermuthen, daß auch schon damals jeder Buchhändler seine eigenen Verlagsbücher, wie wir es jetzt nennen, besessen, und nicht die ersten die besten abschreiben lassen, die ihm vor die Faust gekommen, und auf die sich ein anderer bereits eine Art von Recht erworben hatte. Sie können auch leicht gewissenhafter unter sich gewesen seyn, als manche ihrer theuern Nachfolger jetziger Zeit zu seyn pflegen. Sogar hat es das Ansehen, daß sie bei einem Buche, welches starken Abgang hatte, sich über die verschiedenen Formate von Abschrift verglichen; so daß der eine die großen Abschriften für die Bibliotheken, und ein anderer die kleinen portativen

[1] Lib VII. ep. 10.

[2] Ep. 118.

[3] Lib XIII. ep 3.

Abſchriften beſorgte. Ich glaube dieſes deutlich in einem Epigramme zu ſehen, von welchem ich behaupten darf, daß es kein einziger Ausleger gehörig verſtanden hat. Es iſt das dritte des erſten Buchs:

Qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos,
Et comites longæ quæris habere viæ;
Hos eme, quos arctat brevibus membrana tabellis:
Scrinia da magnis, me manus una capit.
Ne tamen ignores ubi sim venalis, et erres
Urbe vagus tota: me duce certus eris.
Libertum docti Lucensis quære Secundi,
Limina post Pacis, Palladiumque Forum.

Das Lemma, welches alle gedruckte Ausgaben über dieſes Epigramm ſetzen, Ubi libri venales, erſchöpft den Sinn deſſelben bei weitem nicht. Der Dichter will hier nicht anzeigen, wo ſeine Sinngedichte überhaupt zu kaufen, ſondern wo eine beſondere Art von Abſchrift derſelben zu bekommen; nämlich eine ſolche, die ſich bequem auf der Reiſe mitführen läßt; eine Ausgabe in Taſchenformat: dieſes erhellt aus den erſten zwei Zeilen unwiderſprechlich. Hos eme, quos arctat brevibus membrana tabellis iſt der Gegenſatz von magnis, welches letztere nicht von jedem großen Werke, ſondern allein von der größern Ausgabe der Werke des Dichters zu verſtehen, die aufgerollt wurde: dahingegen das erſtere eine Handausgabe bezeichnet, die aus kleinen entweder zerſchnittenen, oder bloß über einander gefalzten Blättern beſtand; nach Art der Schreibtafeln. Und nur mit dieſer gab ſich der Freigelaſſene des Sekundus Lucenſis ab: denn wie geſagt, die größere Ausgabe beſorgte Atrektus, und vielleicht außer ihm Tryphon,[1] weil einer allein ohne Zweifel ſie nicht beſtreiten konnte.

[1] Lib. IV. ep. 72.

Daß alle dieſe Leute mit dem Verkaufe der Gedichte des Martials ſehr gut fuhren, iſt begreiflich, da er in Rom und außer Rom ſo allgemein geleſen ward. Sie ließen ſich die Exemplare auch theuer genug bezahlen, und ich finde, daß der Dichter ſelbſt dem Tryphon darüber einen Stich giebt. [1]

Omnis in hoc gracili xenodrum turba libello,
Constabit nummis quatuor emta tibi.
Quatuor est nimium, poterit constare duobus,
Et faciet lucrum bibliopola Tryphon.

Ob er für ſein Theil von dem Gewinnſte etwas abbekommen, will ich dem zu unterſuchen überlaſſen, welcher Luſt hat, die Alterthümer der Autorſchaft umſtändlicher zu erörtern.

Ich warne den gelehrten Mann nur, der ſich durch dieſe Arbeit unſterblich machen will, daß er ſich vom Skriver nicht noch einen fünften Buchhändler oder Verleger des Martials weiß machen läßt, [2] nämlich den Pompejus Auktus, von welchem das funfzigſte Epigramm des ſiebenten Buches redet. Es iſt klar, daß dieſer Auktus ein Rechtsgelehrter war, und ganz andere Geſchäfte hatte, als mit Büchern zu handeln. Er brachte die Epigrammen des Martials auch auf einem ganz andern Wege unter die Leute, als es die Buchhändler thun, und war wohl gar Schuld, daß manches Exemplar weniger gekauft ward. Denn er konnte die erbaulichſten auswendig, ſo daß ihm keine Sylbe daran fehlte, und ward gar nicht müde, ſie den Leuten vorzuſagen.

Sic tenet absentes nostros, cantatque libellos:
Ut pereat chartis littera nulla meis.

Ich weiß gar nicht, wie es Skrivern einkommen können, einen ſolchen Mann in einen Buchhändler zu verwandeln.

[1] Lib. XIII. ep. 3.

[2] Animadvers. in Epigr. lib. I. p. 37.

(6.)

Der Stellen ſind ziemlich viele, wo nach meiner wenigern Einſicht die Ausleger den Martial insgeſammt mißdeuten. Am gewöhnlichſten geſchieht es da, wo von Werken der Kunſt die Rede iſt, oder gewiſſe kleine Gebräuche zum Grunde liegen, die ſie mit ein wenig Scharfſinn aus dem Dichter ſelbſt hätten errathen können, deren Erläuterung ſie aber lieber in andern Schriftſtellern eben ſo mühſam als vergeblich aufſuchen wollten. Damit ich dieſes nicht ganz ohne Beweis geſagt habe, ſo will ich nur ein paar Beiſpiele anführen.

1. Eines von der letztern Art ſey das zwölfte Epigramm des erſten Buches, welches Heraldus unter die allerdunkelſten im ganzen Martial rechnet.

Cum data sint equiti bis quina numismata, quare
Bis decies solus, Sextiliane, bibis?
Jam defecisset portantes calda ministros,
Si non potares, Sextiliane, merum.

Die älteſten Ausleger, als Domitius und Perottus, haben es von der lege sumptuaria verſtehen wollen, die einem jeden Römer nach ſeinem Stande vorſchrieb, wie viel er höchſtens auf eine Mahlzeit verwenden dürfe; doch das iſt längſt widerlegt. Denn daß ſich Sextilian keiner Unmäßigkeit in ſeinem Hauſe, an ſeinem eigenen Tiſche, ſondern im Theater ſchuldig machte, erhellt aus dem zweiten Epigramme, mit welchem ihn der Dichter durchzog: [1]

Sextiliane bibis, quantum subsellia quinque,
Solus: aqua toties ebrius esse potes.
Nec consessorum vicina numismata tantum,
Aera sed a cuneis ulteriora petis

[1] Lib. I. ep. 27.

Non hæc Pelignis agitur vindemia prælis,
Uva nec in Tuscis nascitur ista jugis.
Testa sed antiqui felix siccatur Opimi,
Egerit et nigros Massica cella cados.
A caupone tibi fæx Laletana petatur,
Si plus quam decies, Sextiliane, bibis.

Subsellia, cunei, bezeichnen offenbar das Theater. Im Theater, wie gesagt, war es also, wo Sextilian fünfmal mehr des kostbarsten Weines in sich goß, als für ihn allein und einen seines gleichen bestimmt war. Wie nun das? Es ist bekannt, sagen die Ausleger, daß die Kaiser auch wohl im Theater Sportulas unter das Volk vertheilen ließen; welche Sportulæ entweder in wirklichen Erfrischungen bestanden, oder in Geld gegeben wurden, wofür sich jeder bei denen, welche Erfrischungen im Theater feil trugen, kaufen konnte was und wie viel ihm beliebte. Daß das letztere damals geschehen, meinen sie einmüthig, sey klar, denn die Summe werde ausdrücklich benennt, wie viel an Geld auf einen Ritter gekommen, nämlich quinque numismata. Nur darüber sind sie nicht völlig einig, was diese quinque numismata nach andern Münzsorten eigentlich betragen. Der arme Ramires de Prado, welcher sie, nach dem Turnebus, zu hundert Quadranten evaluirte, ist bei dem Skriver schlecht weggekommen, welcher ihm über diese manifestam adsurditatem et deformem hallucinationem trefflich den Text liest, und augenscheinlich darthut, daß sie, ein Numisma für einen Sestertius genommen, nicht hundert, sondern hundert und sechzehn Quadranten betragen Nun will ich gar nicht fragen, was der eine oder der andere für ein Recht gehabt, das Numisma eben für einen Sestertius zu halten, und warum, wenn Numisma eine wirkliche Silbermünze bedeuten soll, nicht eben so wohl ein Denarius oder

Viktoriatus darunter verſtanden werden könne; ſondern ich will nur überhaupt fragen, wenn diequinquenumismata wirkliches Geld waren, mit welcher Stirne konnte Sertilian deren eines oder mehrere, aus der Nähe und aus der Ferne, von andern verlangen? und wer wäre ſo ein Thor geweſen, daß er einer Saufgurgel gleich hingegeben hätte, was er ja wohl zu andern Dingen beſſer anwenden können, wenn er es ſchon nicht ſelbſt vertrinken wollen, oder können?

Nec conſeſſorum vicina numismata tantum,
Aera ſed a cuneis ulteriora petis.

Dieſes iſt gerade die größte Schwierigkeit; aber auch gerade das, was die Ausleger am wenigſten bekümmert: nur daß einige die Miſſilia in der Angſt herbeiziehen, damit ſie wenigſtens nicht ganz verſtummen dürfen. Doch ich will mich bei einzelnen Widerlegungen nicht aufhalten, ſondern kurz ſagen, worin ihrer aller Irrthum liegt. Es iſt falſch, daß die fünf Numismata, welche jeder Ritter im Theater damals hatte, fünf wirkliche auch außer dem Theater gangbare Geldſtücke waren: es waren nichts als fünf Zeichen, Marken, Zahlpfennige, die ſie bei dem Eingange, oder vorher erhielten, und gegen deren Wiederablieferung ihnen etwas Ausgemachtes, hier namentlich Wein, verabfolgt ward. Mit einem Worte, es waren Tesseræ; und ſo wie es Tesseræ frumentariæ, olearie, cœnariæ, nummariæ gab,[1] warum ſollte es nicht auch Tesseræ vinariæ gegeben haben? Ganz gewiß, die quinque numismata waren quinque tesseræ vinariæ, und dieſes iſt der einzige wahre Schlüſſel zu beiden Epigrammen. Solche Tesseræ galten außer ihrer Beſtimmung nichts, und wer keinen Gebrauch von ihnen machte, wo er ihn machen ſollte, beſaß

[1] Torrentius ad Suet. Aug. c. 41.

an ihnen auch weiter nichts. Dieſes allein macht es begreiflich, wie man im Theater ſo freigebig damit ſeyn konnte. Warum ſollte man einen andern nicht darauf genießen laſſen, was man ſelbſt nicht genießen mochte? Hätte ſich Sertilian nur ſeiner Unmäßigkeit nicht zu ſchämen gehabt: die Zeichen hätte er immer ohne Scham annehmen, auch wohl von ſeinen Bekannten ohne Scham fordern können. Zu mehrerer Beſtärkung dieſer meiner Auslegung merke ich nur noch an, daß numisma auch bloß für den Stempel, für das Gepräge auf einem Geldſtücke gebraucht wird, und daß das Wort tessera nach keiner Abänderung in das elegieiſche Sylbenmaaß geht, wodurch allein ſchon Martial gezwungen werden konnte, ein anderes Wort dafür zu brauchen.

2. Zum zweiten Beiſpiele wähle ich das einundfunfzigſte Epigramm des achten Buches, in welchem von einem Kunſtwerke die Rede iſt, nämlich von einem koſtbaren Trinkgeſchirre, welches der Dichter von dem Rufus geſchenkt bekam, und das er daſelbſt folgendermaaßen beſchreibt:

Quis labor in phiala? docti Myos, anne Myronis?
Mentoris hæc manus est, an, Polyclete, tua?
Livescit nulla caligine fusca, nec odit
Exploratores nubila massa focos.
Vera minus flavo radiant electra metallo,
Et niveum felix pustula vincit ebur.
Materiæ non cedit opus; sic alligat orbem,
Plurima cum tota lampade Luna nitet.
Stat caper Aeolio Thebani vellere Phryxi
Cultus, ab hoc mallet vecta fuisse soror.
Hunc nec Cinyphius tonsor violaverit, et tu
Ipse tua pasci vite, Lyæe, velis.

Terga premit pecoris geminis Amor aureus alis,
Palladius tenero lotos ab ore sonat.
Sic Methymnæo gavisus Arione delphin,
Languida non tacitum per freta vexit onus.
Imbuat egregium digno mihi nectare munus
Non grege de domini, sed tua, Ceste, manus —

Was ich mit dem allgemeinen Namen Trinkgeſchirr benannt habe, war eigentlich eine Schaale mit einem ganz runden Boden, ſo daß ſie auf dieſem Boden nicht ſtehen konnte, ſondern auf den Rand umgeſtürzt werden mußte, wenn ſie ruhig liegen ſollte. Das iſt die Beſchreibung wenigſtens, die uns Athenäus aus dem Apollodorus von Athen und aus dem Dionyſius Thrax von einer Phiala macht: [1] κατα τον πυθμενα μη δυναμενη τιθεσθαι και ἐρειδεσθαι, ἀλλα κατα το σομα. Es war alſo ganz genau das, was wir ein Tummelchen nennen; ein Becher, der gleichſam ſelbſt berauſcht iſt, und auf ſeinem Fuße nicht ſtehen kann. Jedoch nicht um die Form des Trinkgeſchirres iſt mir es jetzt zu thun, ſondern lediglich um die Materie deſſelben. Ich frage: woraus beſtand es? Die Ausleger, ſo viel ich deren nachgeſehen, — das iſt, alle ohne Ausnahme — antworten hierauf, wie aus Einem Munde, daß ſie von Gold geweſen ſey, und zwar von derjenigen Art Goldes, welche Electrum geheißen. Doch dieſer Uebereinſtimmung ungeachtet bin ich ganz anderer Meinung, ob ich gleich gern geſtehen will, daß die gemeine Auslegung, auf den erſten Anblick, die wahrſcheinlichere zu ſeyn ſcheint, und daß Martial Worte und Ausdrücke braucht, von denen es mich würde gewundert haben, wenn ſie niemanden verführt hätten. Die richtigere Erklärung dieſer Worte und Ausdrücke iſt es daher auch, die es der Mühe werth macht, ein

[1] Lib. XI. p. 501 Edit. Dalech.

längſt nicht mehr vorhandenes Geſchirr in nähere Betrachtung zu ziehen, von dem es ſonſt ſehr gleichgültig wäre, ob es von Gold, oder von wer weiß was? geweſen.

Ich ſage alſo, die Trinkſchaale unſers Dichters war nicht von Gold, ſondern aus einem koſtbaren Steine geſchnitten. Ich will nicht hoffen, daß ich nöthig haben werde, vorerſt zu erweiſen, daß es wirklich Trinkſchaalen aus koſtbaren Steinen gegeben. Nach dem Salmaſius zwar ſollte ich es faſt nöthig haben. Denn dieſer hielt ſich ziemlich aus dem einzigen Grunde, daß die Phiala der Alten gewöhnlichermaaßen von Silber geweſen, für berechtigt in dem Lampridius eine Stelle zu ändern,[1] in der außer ihm wohl ſonſt kein Menſch etwas zu ändern hätte finden ſollen, und Phialas senas in eben ſo viel Mauleſelinnen zu verwandeln. Doch bei dem allen läugnet er es ſelbſt nicht, was ich als ausgemacht annehme. Und nun Zeile vor Zeile erwogen.

Die erſten zwei, in welchen der Dichter den Meiſter ſeiner ſchönen Schaale errathen will oder zu wiſſen verlangt, ſollen mich dadurch nicht irre machen, daß ſich von dem Mys, dem Myron, und dem Mentor, nur Werke in Erz oder Silber angeführt finden. Die alten Statuarii waren allgemeine Bildner, und wer in Erz gießen konnte, der konnte gewöhnlich auch in jeder andern Materie arbeiten. Vom Polyklet wenigſtens finden ſich eben ſo wohl Werke in Stein als in Erz, bei alten Schriftſtellern genannt. Wenn alſo ſchon dieſe Zeilen nichts für mich beweiſen, ſo bin ich doch auch ganz ruhig, daß ſie im Grunde nichts gegen mich beweiſen können. Vielmehr iſt es billig, daß ſie ſich in ihrem Sinne nach den übrigen Zeilen bequemen.

Gleich die zweite und dritte nun:

[1] Cap. 4. vitæ Alex. Sev.

Livescit nulla caligine fusca, nec odit
Exploratores nubila massa foces:

wie iſt es doch immer möglich, daß man die vom Golde verſtehen kann? Wie kann Gold nubila massa heißen? Wie kann man vom Golde ſagen, daß es nulla caligine fuscum ſey? Wie kann man ſagen, daß ein goldenes Gefäß das Feuer nicht zu ſcheuen habe? Nubila massa kann ſchlechterdings nur von einer Maſſe geſagt werden, die weder ganz undurchſichtig noch ganz durchſichtig iſt; nur von einer Maſſe, durch die wir die Gegenſtände gleichſam wie durch einen Nebel erblicken, dergleichen alle Hornſteine in ihren klaren Stellen ſind. Auch kann das Gold im Schmelzen durch keinen Rauch etwas leiden; und wenn es noch ſo unſcheinbar aus der Kapelle kömmt, ſo iſt es doch gar bald polirt, und Farb und Glanz werden an einer Stelle, wie an der andern. Ein goldenes Gefäß aber zu probiren, wer in der Welt wird es in den Schmelztiegel werfen, wenn er ſein Gefäß nicht am längſten will gehabt haben? Hat man denn ſonſt kein Mittel zu erforſchen, ob das Gold lauter und rein, oder mit Zuſatz verfälſcht ſey? So wenig alle dieſe Ausdrücke aber auf das Gold paſſen, ſo vollkommen paſſen ſie hingegen auf eine ſchöne Steinart, die an allen Stellen das Licht in einem gleichen Grade durchläßt, ohne dichtere Flecken zu haben, wo es faſt ganz undurchſichtig iſt. Auch nur von einer Steinart gilt es, daß ſie die Probe des Feuers nicht zu ſcheuen hat. Denn es iſt gewiß, daß eine wahre edle Steinart einen höhern Grad des Feuers aushalten kann, als irgend eine Compoſition. Und deſſen, daß die Maſſe der Schaale keine Compoſition, ſondern echter natürlicher Stein ſey, konnte der Beſitzer auch höchſtens nur verſichert zu ſeyn verlangen; wie auch ſich wirklich verſichern, wenn er ſie mit der gehörigen Behutſamkeit einem Feuer ausſtellte,

dem keine Compoſition, ohne Nachtheil an Klarheit und Farbe, Widerſtand gehalten hätte.

Der fünfte Vers ohne Zweifel war der verführeriſchſte:

Vera minus flavo radiant, electra metallo.

Es fragt ſich: was ſind hier die vera Electra? Iſt das eigentlich ſogenannte Erdpech, der Bernſtein, das Succinum, und wie es ſonſt heißt, damit gemeint? oder ſollen wir die Art Goldes verſtehen, die wegen ihrer blaßgelben Farbe den griechiſchen Namen des eben ſo blaßgelben Bernſteins bekam? Die Ausleger behaupten: das letztere. Denn, ſagen ſie, auch von dieſem Elektrum gab es zweierlei Sorten, eine natürliche und eine nachgemachte. Sie berufen ſich deßhalb auf das Zeugniß des Plinius, gegen welches nichts einzuwenden iſt.[1] Omni auro inest argentum vario pondere. — Ubicunque quinta argenti portio est, electrum vocatur. — Fit et cura electrum argento addito. Von dieſer zweiten nachgemachten Sorte, meinen ſie, ſey die Schaale geweſen; und Martial habe in den Worten: Vera minus flavo radiant, electra metallo, von ihr rühmen wollen, daß ſie demungeachtet an der erforderlichen Farbe dem natürlichen Electrum nichts nachgegeben, oder ihm wohl gar noch vorzuziehen geweſen. Das alles klingt recht gründlich und gut; und gleichwohl iſt es ſo viel wie nichts. Denn man ſage mir doch nur, wie es möglich iſt, dem Golde, welches ein Fünftheil Zuſatz von Silber hat, es anzuſehen, daß es dieſen Zuſatz von Natur habe, oder daß er ihm durch die Kunſt ertheilt worden? Man ſage mir doch nur, woher zwiſchen dem Golde in dem einen Falle, und dem Golde in dem andern Falle, der geringſte Unterſchied kommen könne? Feines Gold iſt feines Gold, und ein Fünftheil Silber iſt in der Hand der Natur nicht mehr

[1] Nat. Hist. lib. XXXIII. c. 4.

und nicht weniger, als in den Händen der Kunſt. Ich begreife auch nicht, wie beide Stücke die Eine inniger vermiſchen könne, als die andere, da ſich die Natur ſelbſt keiner andern Hülfsmittel dazu bedienen kann, als die Kunſt von ihr entlehnt. Ich weiß wohl, daß Plinius dem natürlichen Elektrum, dem Golde, welches die Natur ſelbſt mit einem Fünftheil Silber vermiſcht hat, eine Eigenſchaft zuſchreibt, die er dem künſtlichen Elektrum ſonach abſpricht, weil er ſie namentlich nur jenem beilegt. Quod est nativum, ſagt er, et venena deprehendit. Aber die Sache würde nicht ſehr wahrſcheinlich ſeyn, wenn ſie auch ſchon nicht, durch die ungereimte Unterſcheidung zweier Dinge, an denen nichts zu unterſcheiden iſt, noch unwahrſcheinlicher gemacht würde. Grillen, die kaum der Widerlegung werth ſind: denn kurz, vera electra ſind dem Martial allerdings hier eigentlicher wahrer Bernſtein, wahres Elektrum; und nicht jene bloß ſogenannte Miſchung Goldes und Silbers. Daß er aber von dem Bernſteine ſagt, flavo radiat metallo, das hat freilich alle diejenigen verwirren müſſen, welche nicht wußten, oder ſich nicht erinnerten, daß die Lateiner das Wort Metallum nicht bloß von denjenigen mineraliſchen Körpern brauchen, von denen wir es jetzt brauchen, ſondern mehrere koſtbare Maſſen, die aus der Erde gegraben wurden, damit belegten. So nennt Martial ſelbſt den lacedämoniſchen Marmor, welcher auf dem Taygetes gebrochen ward, grünes Metall:[1]

Illic Taygeti virent metalla.

Ja, wenn dieſes und mehrere ähnliche Exempel auch nicht wären, warum könnte in unſerer Stelle das flavo metallo nicht auch bloß von der Farbe des gelben Metalls verſtanden

[1] Lib. VI. ep. 42.

werden? Und wenn Martial in dieſem Verſtande ſogar von der gelblichten Wolle der ſpaniſchen Schafe ſagen durfte: [1]

Velleraque nativo pallent ubi flava metallo;

lediglich mit Beziehung auf die Farbe des koſtbarſten aller Metalle: warum hätte er nicht auch von dem Bernſteine ſagen dürfen:

Vera minus flavo radiant electra metallo;

ohne daß darum Wolle Wolle, und Bernſtein Bernſtein zu ſeyn aufhören müßte?

Ich komme auf die ſechste Zeile, in welcher ebenfalls ein zweideutiges Wort vorkommt, deſſen falſche Auslegung den Irrthum beſtärken müſſen.

Et niveum felix pustula vincit ebur.

Pustula heißt eigentlich jede kleine Entzündung, die ſich auf der Haut äußert; eine Blatter, eine Maſer und dergleichen. Weil nun aber ſo eine Blatter oder Maſer über die Haut hinaustritt, ſo ſind einige Ausleger der Meinung, daß hier unter pustula die erhabenen Figuren der Schaale verſtanden würden. Andere aber ziehen das argentum pustulatum hierher, ohne uns jedoch zu ſagen, was es hier ſoll. Soll die Schaale ſelbſt von dieſem feinſten Silber geweſen ſeyn: wie war ſie denn auch zugleich von Elektrum? Sollen aber nur die erhabenen Figuren daraus geweſen ſeyn: wer ſieht denn nicht, daß dieſem der Dichter ſelbſt ausdrücklich widerſpricht, wenn er weiterhin den ſchönen goldgelben Bock beſchreibt? Eben dadurch werden denn auch die erſtern widerlegt. Denn wenn hier von den erhabenen Figuren, von der pustula, geſagt wird, daß ſie das Helfenbein an Weiße übertroffen: wie können ſie denn dort als goldgelb angegeben werden? Genug der Widerlegung: der wahre Verſtand iſt dieſer.

[1] Lib. IX. ep. 62.

Pustula ſchließt nicht nothwendig den Begriff der Erhöhung in ſich, ſondern heißt auch oft weiter nichts als ein bloßer Fleck; weiter nichts als das allgemeinere macula; eine Stelle, wo die Farbe eines Dinges durch eine andere Farbe unterbrochen wird. Beides iſt eben das, was bei dem Plinius auch verrucæ heißen: und ſo wie Plinius maculæ und verrucæ verbindet, wenn er von den Edelſteinen ſagt, daß ſie nach Verſchiedenheit derſelben verſchiedene Namen bekämen; ſo nennt er auch ähnliche Flecken oder Mackeln, beſonders in den künſtlichen Steinen, ausdrücklich pustulas, [1] als die in ſolchen von einem verfangenen Luftbläschen entſtanden zu ſeyn ſcheinen. Und was kann nun deutlicher ſeyn, als daß der Dichter ſagen wollen, der koſtbare gelbliche Stein, aus welchem die Schaale geſchnitten, habe einen ſehr glücklichen weißen Fleck? Aber, wird man fragen, warum glücklichen? Faſt erweckt es Mitleiden, wenn man hört, was die Ausleger darauf antworten. Felix pustula dicitur, vel quod feliciter et ingeniose esset elaborata, vel quod nostrum poetam bearet. Nicht doch! dieſe pustula hieß glücklich, weil die Ausleger ſo glückliche Muthmaßungen einmal darüber haben ſollten.

Ernſtlich von der Sache zu ſprechen, glaube ich, das Glückliche dieſes Flecks in den folgenden Zeilen zu finden

Materiæ non cedit opus: sic alligat orbem
Plurima cum tota lampade Luna nitet.

Wie kommt der volle Mond auf einmal hierher? O das wiſſen uns die Ausleger auf ſo vielerlei Art zu erklären, daß

[1] *Nat. Hist. lib. XXXVII. c.* 12. Illud vero meminisse conveniet, increscentibus varie maculis ac verrucis — — mutari sæpius nomina in eadem plerumque materia. *Et cap.* 13. Factilibus pustulæ in profundo apparent.

wir die Wahl haben. Die gemeinſte iſt, daß die Schaale die Figur des vollen Mondes gehabt habe. Und wem das nicht genügt, dem giebt Rader zu bedenken, ob nicht vielmehr — Ich muß ſeine eigenen lateiniſchen Worte herſchreiben; denn ich weiß ſie wahrlich nicht zu überſetzen — An potius claudit (*luna*) orbem phialæ circulo elegantique emblemate? an implet et circinat? — Wie oft beneide ich die gelehrten Männer, welche Lateiniſch ſchreiben, denn ſie allein dürfen ſo etwas hinſetzen, wobei kein Menſch etwas denken kann. Man urtheile, ob ſich mit meiner Auslegung noch eher ein Begriff verbinden läßt. Ich meine nämlich, daß wirklich ein voller Mond auf die Schaale geſchnitten geweſen; und daß der Künſtler eben jenen weißen Fleck, eben jene felix pustula zu dieſem vollen Monde genutzt hatte; ſo daß eben durch dieſe Nutzung, eben durch dieſen glücklichen Einfall des Künſtlers, den blaſſen vollen Mond daraus zu ſchneiden, der Fleck ſelbſt ein glücklicher Fleck genannt zu werden verdiente. Wie viel dergleichen glückliche oder glücklich genutzte Flecke es auf alten beſonders erhabnen geſchnittenen Gemmen giebt, iſt bekannt.

Und hiermit breche ich ab, da ſich die übrigen Zeilen von ſelbſt erklären.

(7.)

An andern Stellen haben die Ausleger den Sinn des Dichters verfehlt, weil, ihn nicht zu verfehlen, wenigſtens etwas von einer Eigenſchaft erfordert wird, die ihnen leider noch öfter abgeht, als Scharfſinn: ich meine feines Gefühl.

Wer ſollte z. E. glauben, daß folgendes kurze Epigramm, welches die Leichtigkeit und Deutlichkeit ſelbſt zu ſeyn ſcheint, noch bis auf den heutigen Tag nicht richtig genug erklärt worden. [1]

[1] Lib. I. ep. 41.

Qui dueis vultus, et non legis ista libenter,
Omnibus invideas, livide, nemo tibi.

Aber wie iſt das möglich? wird man fragen. Was iſt da viel zu erklären? was kann noch mehr darin ſtecken, als die trockenen Worte beſagen, welche die ganze Welt verſteht? Martial wünſcht, daß der, welcher dieſes nicht gern lieſt und ein höhniſches Geſicht darüber zieht, alles beneiden möge, ohne von jemanden in der Welt beneidet zu werden. — Sehr recht! Aber wie ſteht es denn mit dem dieſes? worauf geht denn das ista? Was iſt denn das, was der Dichter bei einer ſo hohen Verwünſchung durchaus ohne Mißgunſt und Hohn will geleſen wiſſen? Neun Zehntheile der Ausleger thun, als ob ſich das ja wohl von ſelbſt verſtünde; und das Eine Zehntheil, welches ſich ausdrücklich darüber erklärt, verſichert im Namen aller, daß unter dem ista Martial ſeine eigenen Epigrammen überhaupt verſtehe. Denn was wohl ſonſt? — Wahrlich, ſchlimm für den Martial, wenn ſich ſonſt nichts darunter verſtehen läßt! Denn ſage mir doch, wer nur einiges Gefühl hat, was für ein Geck der Dichter ſeyn muß, der durchaus verlangt, daß man ſeine Verſe mit Vergnügen leſen ſoll; der durchaus nicht leiden will, daß man auch nur eine Miene darüber verzieht? Und was für ein bösartiger, unmenſchlicher Geck er ſeyn muß, wenn er gar allen, die keinen Geſchmack an ſeinen Verſen finden, das Schrecklichſte dafür anwünſchen kann, was ſich nur denken läßt? Gewiß, ſo ein Geck, ſo ein bösartiger Geck war Martial nicht; ja, wenn er es auch im Grunde geweſen wäre, glaubt man wohl, daß er ſich dafür bloß gegeben habe? Es iſt ſonderbar, wie er gerade da eine ſo kleine eitle Rolle ſpielen muß, wo er ganz von Freundſchaft und Bewunderung fremder Tugenden überfloß? Denn mit einem Worte: das ista bezieht ſich einzig und allein

auf den Inhalt des nächſt vorhergehenden Epigramms, in welchem er ſeinem Freunde dem Decianus ein ſo ſeltenes Lob ertheilt, daß er, nicht ſeine eigenen Verſe, ſondern dieſes Lob gleich darauf gegen den Neid ſichern zu müſſen, ſelbſt für nöthig erachtete. Man leſe nur:

Si quis erit, raros inter numerandus amicos,
Quales prisca fides, famaque novit anus:
Si quis Cecropiæ madidus Latiæque Minervæ
Artibus, et vera simplicitate bonus:
Si quis erit recti custos, imitator honesti,
Et nihil arcano qui roget ore deos:
Si quis erit magnæ subnixus robore mentis,
Dispeream, si non hic Decianus erit.

Und nun verbinde man hiermit ſofort das folgende, und urtheile ſelbſt.

Qui ducis vultus, et non legis ista libenter,
Omnibus invideas, livide, nemo tibi.

Sollten Leſer, die ſich nicht ſehr um den Martial bekümmert haben, wohl glauben, daß die augenſcheinliche Verbindung dieſer zwei Epigrammen unter ſich ſchlechterdings noch von keinem Ausleger bemerkt worden? Was durch Gelehrſamkeit in den alten Dichtern zu erklären ſteht, das iſt uns, die wir jetzt leben, ziemlich vorweg genommen. Aber auf mein Wort: von dem, was ſich in ihnen bloß durch Geſchmack und Empfindung erklären läßt, iſt uns noch manches übrig gelaſſen, was wir zuerſt bemerken können.

Ich weiß nicht, ob ich hieher auch die unzulängliche Erklärung eines andern kurzen Epigramms rechnen darf, das ſo oft nachgeahmt, ſo oft überſetzt worden. [1]

[1] Lib. I. ep. 48.

Nuper erat medicus, nunc est vespillo Diaulus:
Quod vespillo facit, fecerat et medicus.

Denn wenn man es hier auch schon empfunden hätte, daß nach der gewöhnlichen und einzigen Auslegung dem Einfalle des Dichters an Richtigkeit noch sehr vieles abgehe: so wüßte ich doch nicht, woher man, was ihm abgeht, ersetzen sollen; da der Umstand, durch den es einzig und allein geschehen kann, so gänzlich unbekannt geblieben. Zur Noth müssen wir uns, wenn keine nähere Gleichheit zwischen einem Vespillo und einem ungeschickten Arzte sich findet, freilich auch schon damit begnügen, daß beide die Leute unter die Erde bringen, obschon der eine in einem ganz andern Verstande, als der andere. Aber wie, wenn sich zeigen ließe, daß die Vespillones nicht bloße Todtengräber gewesen; daß sie dabei noch ein anderes Handwerk gehabt, welches sie einem mörderischen Arzte ungleich näher bringt; kurz, wenn sich zeigen ließe, daß sie die Gehülfen des Scharfrichters gewesen, die zugleich Verbrecher mit abthun müssen: sollte das nicht den Einfall des Dichters um eben so vieles richtiger, als beißender machen? Dieses aber kann ich wirklich zeigen, und zwar aus einem noch ungedruckten Epigramme eines alten lateinischen Dichters in dem Lakurnäischen Manuscripte, welches ich aus der obgedachten Abschrift des Gudius hier mittheilen will. Es ist auf einen Elenden, welcher einen gewaltigen großen Bruch hatte, und lauter so:

Moles tanta tibi pendet sub ventre, Siringi,
Ut te non dubitem dicere bicipitem.
Nam te si addictum mittat sententia campo,
Vespillo ignorat, quod secet ense caput.

Das Zeugniß ist klar und deutlich; und was wir daraus lernen, hat auch sonst seinen Nutzen, indem wir sonach zugleich

die Ursache erfahren, warum die Vespillones in dem römischen Rechte für unehrlich gehalten worden, welches ihnen als bloßen Todtengräbern schwerlich hätte begegnen können, und daher immer sehr fremd geschienen.

(8.)

Ueberhaupt fehlt es uns noch gar sehr an einer recht guten Ausgabe des Martials. Die vom Farnabius, und besonders so, wie sie Schrevel vermehrt hat, von 1656, ist noch immer die beste Handausgabe, und derjenigen weit vorzuziehen, welche Vincentius Kollesso zum Gebrauche des Dauphin 1680 besorgt hat.

Wenn man alles so ziemlich beisammen haben will, was über den Martial geschrieben worden, so muß man außer der Ausgabe des Raderus noch die Pariser von 1617 bei Mich. Sonnius in Folio, und die Skriversche von 1619 in Duodez, zu bekommen suchen, welche beide letztern die Anmerkungen von nahe zwanzig verschiedenen Gelehrten enthalten. Es ist nur Schade, daß wir das Beste, was in ihnen zerstreut ist, nicht in einem vollständigeren und beurtheilenderen Auszuge, als Farnabius und Schrevel davon gemacht haben, besitzen sollen, und daß kein Burmann oder Corte den ganzen Text des Dichters gegen gute Manuscripte neuerlich verglichen, als woran es ihm noch immer sehr nöthig ist.

Sollte sich noch ein fleißiger Mann finden, der sich dieser Mühe zu unterziehen Lust hätte: so zeige ich ihm hiermit an, daß die fürstliche Bibliothek zu Wolfenbüttel vier Handschriften vom Martial besitzt, wovon drei auf Pergament sind. Doch nur eine, die aber an vielen Stellen sehr verloschen, ist von etwas beträchtlicherem Alter: denn die andern beide sind aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, und scheinen entweder eine von der andern, oder beide von einer und der

nämlichen dritten abgeſchrieben zu ſeyn, ſo ſehr ſtimmen ſie in allen Stücken überein. Das eine dieſer gleichlautenden Exemplare iſt deßwegen mit merkwürdig, weil es dem Antonius Panormita gehört hat, der es von ſeinem Freunde dem Auriſpa geſchenkt bekommen, wie am Ende deſſelben durch die Worte Antoni Panhormitæ liber: Aurispæ donum angezeigt wird. Zum Schluſſe des andern ſteht: Scriptum Ferrariæ per manus Theoderici Nicolai Werken de Abbenbroek. Anno domini nostri Jesu Christi 1446.

Ich kann aber, die Wahrheit zu ſagen, von allen dieſen drei Handſchriften auf Pergament, ſo wie auch von der vierten auf Papier nicht viel Rühmens machen. Sie haben faſt durchgängig die Lesarten des Domitius, und ganz eigene, welche Aufmerkſamkeit verdienten, ſind ſehr dünne geſäet. Eine und die andere iſt mir jedoch in die Augen gefallen, die ich ohne Bedenken in den Text aufnehmen würde. Z. E. in dem neununddreißigſten Epigramme des neunten Buchs, auf einen geſchickten Balancirer (Ventilator), welcher ein kleines rundes Schild in die Luft warf, und es jedesmal mit verſchiedenen Theilen ſeines Körpers in der Balance wieder auffing. Von dieſem ſagt Martial in allen gedruckten Ausgaben:

Summa licet velox, Agathine, pericula ludas,
Non tamen efficies, ut tibi parma cadat.
Nolentem sequitur — — — — —

Mir iſt von jeher das pericula ludas verdächtig vorgekommen. Denn pericula ludere mag nun heißen ſollen, ſo viel als cum periculo ludere, oder ſo viel als contemnere pericula, et perinde ludere parma, ac si nullum esset casus periculum, wie es uns die allzugütigen Ausleger freiſtellen: ſo ſtreitet doch, das eine ſowohl als das andere, ganz mit dem Sinne des Dichters, welcher es durch einen eben ſo witzigen als dem

Künſtler ſchmeichelhaften Einfall verneinen will, daß viel Gefahr und Kunſt bei dem Spiele ſey, indem das Schild ihm wider Willen nachfolge, nolentem sequitur, und ſonach mehr Kunſt dazu gehören würde, ihm auszuweichen, es fallen zu laſſen, als es zu fangen. Nun leſen drei von unſern Manuſcripten anſtatt pericula ludas, deutlich und klar pericula laudes: und ich bin völlig verſichert, daß dieſe Lesart die richtigere und wahre iſt. Ich verſtehe das pericula laudes nämlich ſo, daß dergleichen Künſtler, wie ſie es noch thun, mündlich die äußerſte Schwierigkeit ihrer Kunſtſtücke anzupreiſen pflegten, und würde daher die ganze Stelle überſetzen: „Rühme nur, gewandter Agathin, wie viel Gefahrniß bei „deiner Kunſt ſey! Es ſteht ja doch nicht in deiner Macht, das „Schild fallen zu laſſen; es verfolgt dich wider Willen, u. ſ. w.“

Auch beſitzt die Bibliothek ein Exemplar der gruterſchen Ausgabe des Martials, zu welcher Salmaſius einiges an den Rand geſchrieben. Und ob Salmaſius ſchon ſelbſt das Beſte davon hin und wieder in ſeinen Werken, beſonders in den Exercit. Plin. angewendet hat, woraus es hernach Schrevel in ſeine Ausgabe übergetragen: ſo dürfte doch wohl noch eine kleine gute Nachleſe zu halten ſeyn.

(9.)

Ich ſchließe dieſe Rhapſodie über den Martial mit einer literariſchen Anmerkung über ein paar Ueberſetzer deſſelben, in Meinung, daß ich wohl jemanden ein vergebenes Nachſchlagen damit erſparen könnte.

Martial hat das Glück gehabt, ſogar in das Griechiſche überſetzt zu werden. Nicht zwar ganz, auch nicht von wirklichen Griechen, wenn es ſchon nur von den ſpätern wäre, dergleichen den Jul. Cäſar, den Eutropius, den Sittenlehrer Kato, in ein Griechiſches übertrugen, das nun freilich nicht

das Griechiſche des Thucydides, des Xenophon, des Theognis iſt. Sondern die dem Martial dieſe Ehre erwieſen, waren Gelehrte des vorigen Jahrhunderts, die ihn aus einer erlernten Sprache in eine andere erlernte Sprache überſetzten. Will man eine dergleichen Arbeit mehr für eine Schulübung, als für die anſtändige Beſchäftigung eines wahren Dichters halten: ſo habe ich nichts dagegen. Aber es giebt Männer von ſehr berühmten Namen, die zu ihrer Zeit mit dergleichen Schulübungen ſehr viel Aufſehens machten.

Der vornehmſte derſelben iſt unſtreitig Joſeph Skaliger. Im Bette, bei ſchlafloſen Nächten, ohne Licht und Bücher, wie er ſelbſt ſagt, überſetzte er vor langer Weile diejenigen Epigrammen, welche er auswendig wußte, und ſo entſtand das griechiſche Florilegium Martialis, welches Iſ. Kaſaubonus zu Paris 1607 zuerſt herausgab. Es enthält das dem Martial beigelegte eine Buch von Schauſpielen ganz, das dreizehnte und vierzehnte Buch faſt ganz, und von den übrigen zwölf Büchern eine ziemliche Anzahl. Kaſaubonus rühmte die Zierlichkeit dieſer Ueberſetzung außer alle Maaßen, und ſie war ihm ein Werk, quo ne Athenæ ipsæ magis Atticæ. Gleichwohl hat hundert Jahre nachher ein Mann, der ſich lange nicht weder ein Skaliger noch ein Kaſaubonus dünkte, ausführlich gezeigt,[1] daß ſie voller Schnitzer wider die Quantität, voller Barbarismen und Solöcismen, voller andern Fehler ſey, die zu entſchuldigen dem Verfaſſer und dem Herausgeber hätte ſchwer fallen ſollen. Und hierauf, denke ich, konnte jeder auch ſchon voraus ſchwören, der noch ſo wenig von der Sache verſtand.

Da man dieſe Nachtgeburten des Skaligers der großen

[1] Nämlich Monnoye, in ſeiner Ausgabe der Menagiana, T. I. pag. 225–236 Edit. de Paris.

Pariſer Ausgabe des Martials einverleibt hat, ſo habe ich lange in dem Wahne geſtanden, daß ſie allda weit vermehrter zu finden wären, als irgendwo. Endlich habe ich entdeckt, daß dieſe vermeinte Vermehrung eine bloße Nachläſſigkeit desjenigen iſt, der benannte Ausgabe des Martials beſorgt hat. Denn was ſich darin an griechiſchen Ueberſetzungen mehr findet, als in dem Florilegio ſteht, das gehört nicht dem Skaliger, ſondern dem Fr. Morellus, deſſen Namen man zum Unterſchiede ein jedesmal beizufügen nicht hätte unterlaſſen ſollen. Kaum daß noch Morellus in dem vorgeſetzten allgemeinen Verzeichniſſe der genutzten und eingeſchalteten Ausleger genannt wird: in dem Werke ſelbſt iſt ſeiner nirgends gedacht, welches außer dem Antonio [1] ſchon manchen mag befremdet haben. Es hatte aber Morellus ſeine griechiſchen Ueberſetzungen noch vor dem Skaliger gemacht, und ſie auf zwei einzelnen Bogen in Quart, wie ich vermuthe um 1600, aus ſeiner eigenen Druckerei ausgehen laſſen. Weil ich dieſe Bogen ſelbſt, die eine große Seltenheit ſind, vor mir habe, ſo will ich, weitern Irrthum zu verhindern, in der Note [2] alle die Epigrammen angeben, die ſie enthalten, und die aus ihnen unter dem Namen des Skaligers in gedachte Ausgabe des Martials gekommen ſind.

[1] Bibl. Hisp. vet. l. c.

[2] Es ſind folgende: Lib. Spect. (1.) (5.) (8.) Ep. Lib. I. (6.) 10. 17. 48. 111. (112.) 113. Lib. II. 3. 13. 15. 18. 19. 78. Lib. III. 10. 12. 21. 78. 88. Lib. IV. 9. 47. Lib. V. 41. 44. 54. Lib. VI. 48. 53. 87. Lib. VII. 42. 48. 56. 75. Lib. VIII. 1. 5. 19. 27. 29. 35. 49. 69. 74. Lib. IX. 11. 47. 63. Lib. X. 4. 43. 47. 54. Lib. XI. 18. 68. 69. 90. 104. Lib. XII. 10. 47. Lib. XIII. (59.) (70.) (78.) Lib. XIV. 38. Die in Haken eingeſchloſſenen fehlen aber in der Ausgabe des Martials, weil es ſolche ſind, die Skaliger gleichfalls überſetzt hatte, und man ſich mit deſſen Einer Ueberſetzung begnügen wollte. Nur I. 112 und XIII. 76 fehlen dennoch auch, ob ſie ſchon Skaliger nicht überſetzt hatte.

In geringerer Anzahl haben der ältere Douſa, Emanuel Martinus, Menage und andere, Martialiſche Epigrammen in das Griechiſche überſetzt.

Was die Ueberſetzungen in neuere Sprachen anbelangt: ſo glaube ich, daß die franzöſiſche die einzige iſt, die eine ganz vollſtändige aufweiſen kann. Und zwar eine doppelte, eine in Proſa und eine in Verſen; und dieſe doppelte noch dazu von einem und eben demſelben Manne. Doch da dieſer Mann der Abt Marolles iſt, ſo fällt alle Urſache weg, die Franzoſen darum zu beneiden. Einzelne Stücke ſind die Menge auch in alle andere Sprachen überſetzt worden, denen es nicht ganz an Poeten fehlt. Daß ſich eine ziemliche Anzahl ſpaniſcher Ueberſetzungen, von einem Emanuel de Salines, in des Lorenzo Gracian Arte de Ingenio finden, merke ich deßwegen an, weil ſie ſich der Kenntniß ſowohl des Antonio und Velazquez, als, welches eben ſo ſehr zu verwundern, unſers mit der ſpaniſchen Literatur ſo genau bekannten Ueberſetzers des letztern entzogen zu haben ſcheinen.

IV.

Priapeia.

Iſt es wohl noch vergönnt, ſo wie es ehedem mehr als einem ernſthaften Manne vergönnt geweſen, zur kritiſchen Berichtigung dieſer unſaubern Thorheiten einige Zeilen zu verlieren? Doch warum nicht? Da ſind ſie doch einmal: und beſſer iſt überall beſſer. Kann ſich hiernächſt kein Arzt mit Schäden beſchäftigen, ohne ſeine Einbildungskraft mit dem Orte, oder den Urſachen derſelben zu beflecken?

Ich habe ein paar Handſchriften von ihnen überlaufen, in welchen ich verſchiedene beſſere Lesarten angetroffen, als in den gedruckten Ausgaben ſämmtlich zu finden. Ich denke, daß hier gerade der rechte Winkel iſt, in welchen ich ſo etwas, auf Nothfall des Gebrauchs, hinwerfen, oder in Entſtehung alles Gebrauchs — wegwerfen kann.

1. Die eine dieſer Handſchriften iſt hier in der fürſtlichen Bibliothek, und führt den Titel: Publii Virgilii Maronis de vita et moribus Lampsacenorum liber. Sie iſt auf Papier, und kann nur kurz vor Erfindung der Druckerei geſchrieben ſeyn. So offenbar fehlerhaft ſie an vielen Stellen iſt, ſo hat ſie doch wiederum andere, an welchen in ihr auf einmal ein Licht aufgeht, nach dem ſich die Scioppii vergebens umgeſehen. Eine Probe ſey das fünfundſiebzigſte Gedicht.

Priapus.

Obliquis, pathicæ, quid me spectatis ocellis?
Non stat in inguinibus mentula tenta meis.
Quæ tamen exanimis nunc est, et inutile lignum:
Utilis hæc, aram si dederitis, erit.

Es iſt ſonderbar, daß Priapus einen Altar verlangen ſollte, und zu ſo einem Behufe: Aram si dederitis. Ihm war um ganz andere Huldigungen zu thun. Scioppius glaubte daher, daß man aræ si dederitis dafür leſen müſſe. Ita iego, ſagt er, quia ex altera lectione bonum sensum eruere nequivi. Utilis erit, si eam in aram ustulandam dabitis. Sed nec hoc mihi satisfacit. Ja wohl taugt auch das nicht; oder vielmehr es taugt noch weniger. Ein einziger Buchſtabe giebt dem Dinge eine andere Wendung. Man leſe nämlich, anſtatt aram, arram oder arrham, ſo wie das Manuſcript will: und auf einmal iſt Sinn und Witz wiederum da. Priapus nämlich

will eben das ſagen, was Martial der alten Phyllis ſagte, deſſen Epigramm an ſie hier der beſte Commentar iſt.[1]

Blanditias nescis: dabo, dic, tibi millia centum,
Et dabo Sentini jugera culta soli.
Accipe vina, domum, pueros, chrysendeta, mensas:
Nil opus est — — —

Aus eben dieſem Manuſcripte könnte ich auch ein ganzes noch ungedrucktes, zwar nur einzelliges, Epigramm ad quendam, quomodo debeat servire Priapo mittheilen, welches ſich zwiſchen dem zweiunddreißigſten und dreiunddreißigſten befindet: doch was von dieſer Art nicht ſchon bekannt iſt, ſoll es durch mich gewiß nicht werden. Und dazu iſt es ſo plump!

2. Die zweite Handſchrift, mit der ich, vor länger als zehn Jahren, eine leere Stunde verdorben, iſt unter den Rhedigerſchen Manuſcripten der Bibliothek des Gymnaſii zu St. Eliſabeth in Breslau. Auch dieſe lieſt manche Zeile viel ſchmeidiger, und dem Verſtande gemäßer, wovon ich nur ein paar Beiſpiele geben will.

Carmen XV. ad Priapum.

Qualibus Hippomenes rapuit Schoeneida pomis:
Qualibus Hesperidum nobilis hortus erat:
Qualia credibile est spatiantem rure paterno
Nausicaam pleno sæpe tulisse sinu:
Quale fuit malum, quod litera pinxit Aconti,
Qua lecta, cupido pacta puella viro est:
Taliacumque puer dominus florentis agelli
Imposuit mensæ, nude Priape, tuæ.

Hier iſt von ſehr ſchönen Aepfeln die Rede, die mit den ſchönſten aus dem ganzen Fabelreiche verglichen werden. Wie

[1] Lib. XI. ep. 30.

ſchickt ſich nun zu dieſem das taliacunque, da cunque gemeiniglich etwas Verkleinerndes bei ſich hat, wie Bentley über den Horaz anmerkt.[1] Scioppius ſah ſich daher auch gedrungen in ſeinen Anmerkungen zu ſagen: το cunque παρελκει. Aber was iſt ſo ein παρελκει anders, als die gelehrtere Benennung eines Flickworts? welches wir uns hier erſparen können, wenn wir mit dem rhedigerſchen Manuſcripte leſen wollen:

Talia quinque puer dominus florentis agelli etc.

Es waren ſolcher ſchönen Aepfel fünfe, die dem Priapus vorgeſetzt wurden.

Carmen XX. ad Priapum.

Copia me perdit: tu suffragare rogatus,
Indicio nec me prode, Priape, tuo.
Hæc quæcunque tibi posui vernacula poma,
De sacra nulli dixeris esse via.

Gruter, welcher auf Veranlaſſung ſeines Freundes Meliſſus die Priapeia dem Martial als das funfzehnte Buch beifügte, ſagt in ſeinen Anmerkungen (die in der Ausgabe des Hadrianides nicht hätten fehlen ſollen) über die dritte Zeile dieſes Gedichts: Magis arridet lectio marginalis, quamvis ei minime ancillentur mss. codd. *Quæque tibi posui tanquam vernacula poma.* Wenn es aber ſo nach nur noch der Beſtimmung von Handſchriften bedarf, dieſe beſſere Randgloſſe in den Text aufzunehmen, ſo kann ich verſichern, daß der Text ſowohl des rhedigerſchen als wolfenbüttelſchen Manuſcripts vollkommen ſo lieſt. Es iſt auch nothwendig, daß man ſo leſen muß: denn vernacula poma waren es ja wirklich nicht, ſondern ſollten es nur ſeyn.

3. Daß Fr. Lindenbruch den ſogenannten Anhang des

[1] Ad Lib. I. Od. VI.

Virgils mit Joſ. Skaligers und ſeinen Anmerkungen herausgegeben, iſt bekannt. Aber das iſt nicht bekannt, daß er eine zweite, verbeſſerte und vermehrte Ausgabe davon zum Drucke faſt fertig gehabt, wovon das Exemplar, in welches er ſeine Verbeſſerungen und Vermehrungen eingetragen, in hieſiger Bibliothek befindlich. Auch er hat darin die Priapeia mit einem Manuſcripte verglichen, und mancherlei Lesarten beigeſchrieben, deren aber die meiſten offenbare Schreibfehler ſind; wenigſtens iſt keine einzige darunter, die ich mit meinen vertauſchen möchte.

Warum ſonſt ſpätere Herausgeber völlig ausgemachte Dinge nicht nutzen wollen, um uns den Text dieſer Kleinigkeiten, die vollends des Leſens nicht werth ſind, wenn man ſich erſt den Kopf darüber zerbrechen ſoll, ſo correct zu geben, als ihnen möglich war, daran kann nichts als Nachläſſigkeit ſchuld ſeyn. Wenn Skaliger z. E. bereits angemerkt hatte, daß das vierundzwanzigſte Epigramm aus dem Griechiſchen des Leonidas, in der Anthologie genommen ſey: warum hat man dem ungeachtet bisher unterlaſſen, die Interpunction der zwei letzten Zeilen:

Fur habeas pœnam, licet indignere, feramque
Propter olus, dicas, hoc ego, propter olus.

nach den griechiſchen Zeilen:

Αλλ' ὡς ἐντεταμαι, φωρ ἐμβλεπε. τουτο δ' ἐρωτας,
Των ὀλιγων λαχανων ἑνεκα; των ὀλιγων.

zu berichtigen? nach welchen ſie nothwendig ſo ausſehen muß:

— — — — — — — feramque
Propter olus, dicas, hoc ego? Propter olus.

Und ſo hat ſie auch Salmaſius in ſeinem Exemplare des Gruterſchen Martials wirklich beigeſchrieben.

V.

Griechiſche Anthologie.

(1.)

Ich will hierunter ſowohl das Werk des Planudes als des Kephalas verſtanden wiſſen. Wenn das letztere eben dieſelbe Anthologie iſt, welche ſeit den Zeiten des Salmaſius ſo oft unter dem Namen der ungedruckten angeführt und genutzt worden: ſo haben wir es dem Herrn D. Reiſke zu verdanken, daß ſie dieſes Beiworts zum größten Theil nicht weiter bedarf. Wenn ich aber hinzuſetze, daß beide Anthologien dieſem würdigen Gelehrten noch mehr zu verdanken haben möchten; daß es ihm gefallen möchte, uns auch ſeines ſcharfſinnigen Fleißes über die Planudiſche nicht zu berauben: ſo mag er bedenken, daß es Männer giebt, von denen man um ſo viel mehr fordert, je mehr ſie gutwillig leiſten. Ich wüßte wenigſtens nicht, wodurch er ſeine ſo großen Verdienſte um die geſammte griechiſche Literatur ſtolzer krönen könnte, als durch die Erfüllung dieſes Wunſches. Und doch muß ich mich gegen ihn ſchämen, dieſen Wunſch gethan zu haben, ſo lange ſein patriotiſcher Eifer, der leider mehr als uneigennützig heißen muß, wahrlich nicht zur Ehre unſerer Zeit und unſeres Vaterlandes, fortfährt, ſo wenig Unterſtützung zu finden.

(2.)

Es iſt aber, ſelbſt nach der Bemerkung des Herrn D. Reiſke, ſo gewiß nicht, daß die Anthologie des Kephalas, welche er aus der Leipziger Abſchrift herausgegeben, die von dem Heidelbergiſchen, nun Vatikaniſchen Manuſcripte

genommen worden, die einzige noch jetzt vorhandene ungedruckte Anthologie ist. Seine Vermuthung von dem barberinischen Codex, welchen Holstein und Allatius gebraucht, scheint sehr gegründet zu seyn: [1] und welch ein Glück wäre es, wenn sich in diesem wenigstens nur die unverfälschte Anthologie des Agathias fände, und mit der Zeit an das Licht käme. Schon aus ihr, wenn denn nun auch die ursprünglichen Sammlungen des Meleager und Philippus auf immer verloren wären, würden wir, denke ich, von dem epigrammatischen Genie der Griechen einen etwas andern Begriff bekommen, als wir uns jetzt davon zu machen, vielleicht nur verleitet worden.

(3.)

Denn was stellt sich der größere Theil von Lesern, welcher die Anthologie nur vom Hörensagen, und höchstens aus wenig Beispielen daraus kennt, überhaupt darunter vor? Was sonst als eine Sammlung eigentlicher Sinngedichte, ganz in der Manier, welche den Griechen, zu ihren besten Zeiten, eigen war? Und diese Manier, wofür hält er sie anders, als für das klare platte Gegentheil der Manier des Martials, welche sich vornehmlich durch Witz und boshafte Ueberraschung empfiehlt? Gleichwohl geht von dieser Vorstellung, wenn man sie auch nur bei dem Planudes und Kephalas auf die Probe bringt, sehr vieles ab. Und wie viel mehr würde von ihr abgehen, wenn wir sie gar gegen jene ersten ursprünglichen Sammlungen, oder auch nur, wie gesagt, gegen die erste noch erträgliche Verfälschung und Verstümmelung derselben halten könnten! In dieser, des Agathias nämlich, war ein eigener Abschnitt satyrischer Sinngedichte; noch eines andern, welcher lediglich dem Lobe des Weines und der Schmauserei gewidmet war, nicht zu gedenken. Wenn diese aber nun in

[1] Præfat. ad Anth. Const. Ceph. p. XIX.

dem Kephalas gänzlich fehlen; wenn sich Kephalas, außer den verliebten Abschnitten, in welchen freilich mehr Empfindung als Witz seyn mußte, nur auf die dedikatorischen und sepulkralischen, überhaupt nur auf die eigentlichen Aufschriften eingeschränkt, deren größtes Verdienst allerdings die Simplicität ist, deren Wirkung aber nicht aus dieser bloßen Simplicität, sondern zugleich aus dem sinnlichen Eindrucke entsprang, welchen das Denkmal machte: wie kann man ihn dem ungeachtet zum allgemeinen Maaßstabe annehmen, nach welchem es auszumessen, wie viel Witz die Griechen in allen verschiedenen Gattungen des Epigramms geliebt und zu brauchen vergönnt haben?

(4.)

Es mag sich nun freilich wohl aus dem satyrischen Abschnitte, welcher in dem Kephalas mangelt, verschiedenes in der Sammlung des Planudes finden. Allein was sich denn auch in dieser dahin gehöriges findet, das ist von der Manier des Martials so weit lange nicht entfernt, als man sich einbildet. Ja, es sind nicht wenige Stücke darunter, die Martial selbst nicht geschraubter und spitzer hätte machen können, und die, wenn man sie übersetzte, manchen vermeinten Kenner der griechischen Simplicität gewaltig irre führen würden. Ein Dutzend von dieser Art habe ich unter meine Sinngedichte gestreut: aber ich will den sehen, welcher sie, ohne sie sonst zu kennen, von denen unterscheiden soll, die ich aus dem Martial nachgeahmt oder übersetzt habe. Es ist nur Thorheit sich einzubilden, daß Witz nicht auch den Griechen sollte Witz gewesen seyn, ihnen, die so gern lachten, als irgend ein Volk in der Welt, und bei denen sich mehr als Ein Schriftsteller bemüht hatte, der Kunst, das Lachen zu erwecken, eine scientifische Form zu geben, wobei doch alles vornehmlich

auf die Quellen der bei dem Martial ſo ſehr verſchrieenen Pointen hinauslaufen mußte.[1] Man iſt nicht zu fein, ſondern zu ſtumpf geworden, wenn man an einer Gattung intellektueller Schönheit deßwegen kein Vergnügen findet, weil ſie nicht gerade die vornehmſte und intereſſanteſte iſt. Alles iſt gut, wenn es an ſeiner Stelle iſt; aber von allen Arten des Geſchmacks iſt der einſeitige der ſchlechteſte. Man iſt ſicherlich weder geſund noch klug, wenn man ſeine Schöne nicht anders als in der Kleidung einer unſchuldigen Schäferin lieben kann.

(5.)

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ſich Martial ſogar nach ſolchen griechiſchen Stücken gebildet hat, welche ſeinen ſo ähnlich ſehen. Er kannte den Meleager; und warum ſollte er nicht auch die Anthologie deſſelben gekannt haben, da er ſich eines von des Meleagers eigenen Epigrammen, welches ſich noch jetzt darin findet, ganz zu eigen gemacht? Nämlich die Grabſchrift, welche Meleager einem Aeſigenes ſetzte:[2]

Παμμητορ γη χαιρε· συ τον παρος οὐ βαρυν εις σε
Αισιγενην, κἀυτη νυν ἐπεχοις ἀβαρης.

hat er faſt wörtlich in den Schluß der Grabſchrift auf ſeine kleine liebe Erotion übergetragen.[3]

Mollia nec rigidus cespes tegat ossa, nec illi,
Terra, gravis fueris; non fuit illa tibi.

Indeß muß ich, den eigenthümlichen Reichthum des Martials nicht verdächtig zu machen, hier anmerken, daß dieſes Exempel das einzige in der geſammten Anthologie iſt, nach

[1] Cicero de Orat. lib. II. cap. 63 et 71.
[2] Anth. lib. III. cap. 1.
[3] Lib. V. ep. 38.

welchem es ganz und gar keinen Zweifel leidet, daß er ſich dann und wann auch mit griechiſchen Einfällen beholfen. Denn ſo viel Aehnlichkeit auch mehrere von ſeinen Epigrammen mit dem oder jenem griechiſchen zu haben ſcheinen, ſo verſteht es ſich darum nicht gleich von ſelbſt, daß eben Er der Nachahmer geweſen. Ich muß von dem Alter des griechiſchen Verfaſſers ſicher überzeugt ſeyn, ehe ich das ſoll auf ihn kommen laſſen. Denn offenbar iſt es bei den meiſten, daß nicht die Griechen von ihm, ſondern er von den Griechen geplündert worden, als von welchen man zeigen kann, daß ſie lange nach ihm gelebt haben.

So äußert ſich zwiſchen dem Epigramm eines gewiſſen Myrinas,[1]

Υ τετραακοσί ἐξιν· ἐχεις δε συ τους ἰνιαυτους
Δις τοσσους τρυφερη πεντακορων· Κλαβη,
Σισυφου ὠ μαμμη και Δευκαλιωνος ἀδελφη.
Βαπτε δε τας λευκας, και λεγε πασι τατα.

und dieſem vom Martial,[2]

Mammas atque tatas habet Afra: sed ipsa tatarum
Dici et mammarum maxima mamma potest.

zwar allerdings eine große Verwandtſchaft, und ſchwerlich dürfte das eine ohne Hülfe des andern ſeyn gemacht worden. Denn beide verſpotten ſie eine eitle Närrin, die gern jünger ſcheinen möchte, als ſie iſt: nur daß das eine von ihr wirklich erzählt, was das andere ihr in dieſer Abſicht zu thun nur rathet. Aber welches iſt hier das Original, und welches die Copie? Das Alter des Myrinas iſt ungewiß, und Herr D. Reiſke giebt es ſelbſt für nichts als eine Vermuthung aus,

[1] Anth. lib. II. cap. 9.

[2] Lib. I. ep. 101.

daß dieſer Myrinas der Rhetor L. Licinius Varro Murena ſeyn könne. [1]

Hingegen iſt zwiſchen folgendem des Martials: [2]

Lotus nobiscum est, hilaris cœnavit; et idem
Inventus mane est mortuus Andragoras.
Tam subitæ mortis caussam, Faustine, requiris?
In somnis medicum viderat Hermocratem.

und dieſem des Lucilius [3]

Ἑρμογένη τον ἰατρον ἰδων Διοφαντος ἐν ὑπνοις,
Οὐκ ἐτ' ἀνηγερθη, και περαμμα φερων.

die Sache außer Streit: und Rader hätte nicht ſo unbedachtſam mit einem e Græco hoc est expressum das Original des Martials geradeweg zur Nachahmung erniedrigen ſollen. Denn von dem Lucilius oder Lucillius, dem das Griechiſche gehört, iſt es ausgemacht, daß er geraume Zeit nach dem Martial gelebt.

Am ungernſten möchte ich dem Martial ſein ſo Bekanntes und noch immer ſo oft anzuwendendes [4]

Non de vi, neque cæde, nec veneno,
Sed lis est mihi de tribus capellis.
Vicini queror has abesse furto.
Hoc judex sibi postulat probari:
Tu Cannas, Mithridaticumque bellum,
Et perjuria Punici furoris,
Et Syllas, Mariosque, Mutiosque
Magna voce sonas, manuque tota.
Jam dic, Postume, de tribus capellis.

[1] Notit. Poet. Anthol. p. 248.
[2] Lib. VI. ep. 53.
[3] Anth. lib. II. cap. 22.
[4] Lib. VI. ep. 19.

ſtreitig gemacht wiſſen. Gleichwohl ſchreibt Farnabius in ſeinen Anmerkungen, vide Lucilli epigr. lib. 2. cap. 46. Anthol. unde hoc expressum. Das wäre mir ein ſchöner Commentator, der mich ſo ungeprüfter Sache hinter meinen Nachahmer ſetzte! Oder verlohnte es ſich nicht der Mühe, ſo etwas genauer nachzuſehen: was verlohnte ſich denn der Mühe über den Martial anzumerken? Der Lucillius, den Farnabius hier zum Erfinder macht, iſt der nämliche vorgedachte, von dem, wie geſagt, ſo viel gewiß iſt, daß er ſpäter als Martial gelebt. Denn er hat unter andern auch ein Epigramm auf den Arzt Magnus gemacht. [1] Nun möchte ich zwar unter dieſem nicht, wie Fabricius gethan, [2] den ſogenannten Jatroſophiſten verſtehen, als wonach Lucillius bis in das vierte Jahrhundert herunter kommen würde. Wenn denn aber auch nur der Magnus aus dem zweiten Jahrhunderte gemeint iſt, welcher Leibarzt bei den Antoninen war: ſo bleibt doch immer derjenige Dichter, der ein Epigramm auf den Tod deſſelben machen können, wenigſtens noch funfzig Jahre hinter dem Martial zurück. Die Nachahmung des Lucillius ſelbſt, iſt nicht ſchlecht, ſie hat ſogar eigenes genug, daß ſie wohl auch ganz und gar nicht Nachahmung des Martials, ſondern eines dritten Muſters ſeyn könnte; beſonders wenn es wahr wäre, was dem Erasmus bedünkte, daß der Schluß derſelben aus einem Sprichworte entlehnt ſey, [3] und nicht vielmehr das Sprichwort ſelbſt ſeinen Urſprung daher hatte.

Hierüber aber, daß ſich in einer alten griechiſchen Anthologie mehr Stücke finden ſollen, welche aus dem Martial

[1] Anth. lib. I. cap. 39.

[2] Bibl. Gr. Lib. III. cap. 28. p. 719.

[3] Adagior. Chil. III. cent. I.

nachgeahmt worden, als solche, welche Martial daraus nachgeahmt, können sich nur diejenigen wundern, welche überhaupt die Verfasser derselben nicht recht kennen. Es finden sich darunter nicht nur sehr viel spätere Griechen, denen es üblich war, die lateinische Sprache zu lernen, sondern auch nicht wenig geborene Römer, die Griechisch genug gelernt zu haben glaubten, um ein Epigramm darin wagen zu dürfen.

(6.)

Auch ist, um sich von der gepriesenen Simplicität, selbst der ältesten und besten griechischen Epigrammen, keinen zu allgemeinen und übertriebenen Begriff zu machen, die Anmerkung des Batteux sehr richtig und dienlich, „daß wir „öfters nur nicht alles wissen, was man wissen müßte, um „richtig davon zu urtheilen, und nichts von so geringen Umständen abhange, als ein witziger Einfall."

Es ist z. E. sehr möglich und sehr glaublich, daß in manchem griechischen Epigramme, in welchem wir nichts als die trockene kahle Anzeige eines historischen Umstandes zu sehen glauben, eine sehr feine Anspielung auf ganz etwas anderes liegt, und der historische Umstand selbst nichts weniger als nach den Worten zu verstehen ist. Ein Exempel wird meine Meinung deutlicher machen.

Es ist bekannt, was Plinius und Valerius Maximus, die ihre Nachricht unstreitig aus den zuverlässigsten Quellen werden genommen haben, sehr einstimmig von dem Tode des Sophokles melden: nämlich, daß die Freude ihn um das Leben gebracht habe, als er bei einem tragischen Wettstreite mit genauer Noth endlich den Sieg davon getragen; Sophocles ultimæ jam senectutis, cum in certamine tragœdiam dixisset, ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando

tamen una sententia victor, causam mortis gaudium habuit.[1] Nun vergleiche man hiermit das Epigramm des jüngern Simonides auf den Tod dieses Dichters.[2]

Εσβεσθης γηραιε Σοφοκλεες, ἀνθος ἀοιδων,
Οἰνωπον Βακχου βοτρυν ἐρεπτομενος.

Nach diesem soll Sophokles an einer Weintraube erstickt seyn. Zwei sehr verschiedene Todesarten, dem ersten Ansehen nach. Vor Freuden sterben, und an einer Beere den Tod finden, davon scheint eines dem andern ziemlich zu widersprechen; daher uns denn auch die Lebensbeschreiber des Sophokles recht gern die Wahl lassen, ob wir lieber dieses oder jenes glauben wollen. Wie wäre es gleichwohl, wenn im Grunde keine Wahl hier statt fände? wenn Simonides, richtig verstanden, gerade eben das sagte, was Plinius und Valerius versichern? wenn er, als ein Dichter, nur unter einem schicklichen und schönen Bilde hätte sagen wollen, was diese, als Geschichtschreiber, ohne Bild sagen müssen? Denn man erinnere sich nur, unter wessen besonderm Schutze das Theater, und alles was zu dem Theater gehörte, stand. Eben der Gott, welcher die Menschen den Wein gelehrt hatte, galt dafür, daß er sie auch, durch die wilden und groben Freuden der Weinlese, zu den feinern und menschlichern Freuden des Drama geleitet habe. Von ihm hießen Dichter und Spieler Dionysische Künstler; und wenn es vergönnt war, das eine seiner Geschenke für das andere zu setzen: so konnte gar wohl der Sieg, den er einem Dichter oder Spieler verlieh, eine süße Traube heißen, womit er diesen Liebling belohnen wollen. War nun aber die Freude über die Nachricht von einem solchen Siege dem Sieger tödtlich: wie konnte dieses in der poetischen Sprache,

[1] Val. Max. lib. IX. c. 12. Plinius Nat. Hist. lib. VII. cap. 53.

[2] Anth. lib. III. cap. 25.

mit Fortsetzung der nämlichen Metapher, anders lauten, als daß er an einer Beere dieser süßen Traube leider erstickt sey?

Eine dergleichen Auslegung, weiß man wohl, kann auf keine strenge Art erwiesen werden: sondern der Leser, bei dem sie Glück machen soll, muß ihr mit seinem eigenen Gefühle zu Hülfe kommen.

Wer indeß ihr seinen Beifall nur darum versagen wollte, weil noch andere alte Schriftsteller eben das von dem Tode des Sophokles berichten, was das Epigramm des Simonides, den Worten nach, zu sagen scheint, der thäte sehr Unrecht. Denn alle diese andern Schriftsteller sind jünger als Simonides, und haben den poetischen Ausdruck desselben entweder in seinem Geiste nachgebraucht, oder wider seinen Geist verstanden. Jenes kann Sodates gethan haben, dieses hingegen ist von dem kläglichen Zusammenschreiber der *Μακροβιων* sehr glaublich, welches Lucian unmöglich kann gewesen seyn. Es ist nicht jedem Auge gegeben, die Hülle zu durchschauen, in welche der Dichter eine Wahrheit zu kleiden für gut findet; aber wenn eine dergleichen Hülle einmal für den Körper selbst gehalten worden, so ist ganz begreiflich, wie sich mehrere hintergehen lassen, und der Betrug endlich dahin gedeihen kann, daß er schwerlich mehr zu widerlegen steht.

(7.)

Freilich dürfte bei dem allen dieses Exempel sehr einzig in seiner Art scheinen. Ich füge also ein zweites bei, welches diesen Anstoß nicht haben wird, ohne darum weniger merkwürdig zu seyn.

Vorgedachter Lucillius hat an einen Demostratus, der sich einem schlechten Augenarzte unter die Hände begab, folgendes gerichtet. [1]

[1] Anth. lib. II. cap. 22.

Πριν σ' ἐναλειψασθαι Δημοςρατε, χαιρ' ἱερον φως,
Εἰπε ταλαν· ὁυτως ἐυκοπος ἐςι Διων.
Οὐ μονον ἐξετυφλωσεν ὀλυμπικον, ἀλλα δι' ἀυτου
Εικονος ἡς ἐιχεν τα βλεφαρ' ἐξεβαλεν.

Der Dichter giebt in diesen Zeilen dem Kranken den Rath, ehe er die Salbe des Dion brauche, immer in voraus von dem lieben Tageslichte Abschied zu nehmen. Denn, sagt er, dieser Dion ist seiner Sache so gewiß, daß er einen andern Patienten, welches ein olympischer Sieger war, nicht allein selbst stockblind gemacht, sondern auch die Bildsäule desselben zugleich mit um ihre Augen gebracht hat.

Die Bildsäule zugleich mit um ihre Augen gebracht! das ist ja wohl eine sehr frostige Uebertreibung. Hat denn eine Bildsäule Augen, mit welchen sie wirklich sieht? Kann ein unglücklicher Quacksalber sie blinder machen, als sie wirklich ist? Oder, wenn nur die nachgebildeten todten Augen zu verstehen sind, wie hat er die Bildsäule um diese gebracht? Wirkte die schädliche Salbe durch Sympathie? Oder schlug er ihr, brach er ihr die Augen mit Gewalt aus? Dieses zwar sagen die Worte, wenn man sie genau nimmt. Aber warum sollte Dion diese verwüstet haben? Wenn man schon zur Verhöhnung eines elenden Augenarztes sagen kann, daß er der geschworene Feind aller gesunden Augen sey: darf man darunter auch Augen verstehen, die ohnedem so sind, als ob sie aus seinen Händen gekommen wären? Eben so sinnreich würde man ja wohl alsdann auch sagen dürfen, daß er allen Augen so feind sey, daß er selbst die Augen an den treibenden Bäumen zu zerquetschen Vergnügen finde?

Man sieht sich vergebens bei den Auslegern nach etwas um, wodurch dieser schaale Witz Geist und Schärfe bekommen könnte. Sie übersetzen die Worte sehr treulich; aber wem es

von ihnen eingefallen, eine Umſchreibung oder Erklärung hinzuzuthun, der macht uns ſicherlich verwirrter damit, als wir waren. So ſagt z. E. Opſopöus: Non solum excæcavit Olympicum, sed propter imaginem quam habebat, etiam palpebras ejus ejecit. Man ſieht wohl, daß er durch propter imaginem das διὰ εἰκονος ausdrücken wollen. Aber was ſoll es heißen? Beneidete der Arzt ſeinen Patienten wegen der Ehre, ſich im Bilde aufgeſtellt zu ſehen? und war es Neid, warum er dieſem Bilde die Augen ausſchlug? Das wäre noch der einzige Verſtand, den das propter imaginem haben könnte; aber es wäre auch gerade der, welcher am meiſten mit der Abſicht des Ganzen ſtritte. — Etwas erträglicher lautet das griechiſche Scholion, das ſich bei dieſem Epigramme findet; denn es ſagt doch wenigſtens keine Ungereimtheit: τυφλου γαρ ὀντος αὐτου ἐνδεχεται και την εἰκονα τυφλην εἰναι. Der Scholiaſt meint nämlich, der Dichter habe weiter nichts ſagen wollen, als dieſes: „Da der Sieger blind geworden, „ſo habe auch die Bildſaule nicht anders als blind ſeyn kön„nen.“ Hiermit, könnte man ſagen, bezog ſich der Scholiaſt auf das Ikoniſche der Statuen, welche die olympiſchen Sieger erhielten; auf das Geſetz der Hellanodiken, nach welchem eine Art dieſer Statuen nicht idealiſch, ſondern nach der beſten und ſtrengſten Aehnlichkeit gearbeitet ſeyn mußte. [1] Aber es iſt ſehr zu zweifeln, ob dieſer gelehrtere Umſtand dem Scholiaſten bekannt war; und wenn er ihm bekannt war, wenn er wirklich darauf gezielt, ſo hat er offenbar eine ganz falſche Anwendung davon gemacht. Denn erſtlich galt das Geſetz von Beobachtung der möglichſten Aehnlichkeit nur bei dem dreimaligen Sieger, für welchen man den in der Aufſchrift ohne Beweis annehmen müßte: und zweitens mußte ſich ja wohl dieſe

[1] Plinius H. N. lib. XXXIV. sect. 9.

Aehnlichkeit auf den Zuſtand, in welchem er ſiegte, beziehen, und nicht auf einen nachherigen, in welchen er durch Unglücksfälle gerieth. Endlich, was wäre denn auch bei dieſer Auslegung der ganze Einfall? Wo läge denn nun das größere Verbrechen des Arztes? Und wie könnte ihm eine natürliche nothwendige Folge als ein zweiter freiwilliger Frevel angerechnet werden?

Kurz, der wahre, einzige Aufſchluß dieſes Epigramms iſt aus einer Bemerkung an den alten Bildſäulen herzuleiten, welche man bei den alten Schriftſtellern zwar von weitem angedeutet findet, die aber nur erſt von den neueſten Alterthumsforſchern, aus wirklich noch vorhandenen Stücken dieſer Art, in ihr völliges Licht geſetzt worden.[1] Da nämlich die Bildhauerei nur das eigentlich Körperliche, nur das, was durch Vertiefung und Erhöhung auf der Fläche ſichtbar iſt, ausdrücken ſoll: ſo kann ſie von dem menſchlichen Auge weit weniger nachahmen, als die Malerei. Der ganze Augapfel, auf welchem dieſe ſo vieles zu unterſcheiden findet, iſt für ſie weiter nichts als eine rundliche ebene Fläche. Weil nun aber hierdurch ein großer Theil des Lebens für ſie verloren gehen würde, ſo haben es ſchon ſehr alte Meiſter gewagt, durch einen Schritt über die Gränzen ihrer Kunſt die Malerei hier wiederum einzuholen. Sie machten nämlich den Augapfel entweder aus einem weißeren, glänzenderen Marmor, als die Bildſäule ſelbſt war; oder überzogen den Augapfel mit einem dünnen Silberbleche, welches die weiße Hornhaut vorſtellte, in der Mitte aber ausgeſchnitten war, um einen Stein zu faſſen, der die Farbe der Iris nachahmte, und in deſſen Mittelpuncte wiederum ein Edelſtein befeſtigt war, welcher den Stern bildete.

Nun nehme man an, daß die Augen der Bildſäule, von welcher in unſerm Epigramme die Rede iſt, von ſolcher

[1] Winkelmanns Anmerkungen über ſ. Geſchichte der Kunſt. S. 81.

Beschaffenheit gewesen, und erinnere sich zugleich eines anderweitigen Vorwurfs, welcher den alten Aerzten sehr oft gemacht wurde: und ich meine, wir verstehen den Dichter nunmehr so, wie wir ihn verstehen sollen. Es war aber, was man den alten Aerzten außer ihrer Unwissenheit und Vermessenheit sonst vorwarf, nichts geringeres als dieses, daß sie nicht immer reine Hände behielten, und aus den Häusern ihrer Kranken gern etwas mitgehen hießen. Dieses Schlages war jener Arzt in der äsopischen Fabel, dem eine alte Frau, die er wirklich an schlimmen Augen curirt hatte, gleichwohl den bedungenen Lohn unter dem zweideutigen Vorwande nicht zahlen wollte, weil sie unmöglich glauben könne, daß ihre Augen völlig hergestellt wären, mit welchen sie verschiedene Dinge in ihrem Hause nicht mehr sähe, die sie vor den Besuchen des Arztes doch zuverlässig darin gesehen habe.[1] Dieses Schlages war jener Herodes, von welchem Martial erzählt:[2]

Clinicus Herodes trullam subduxerat ægro:
Deprensus dixit, stulte, quid ergo bibis?

Dieses Schlages war ein ungenannter Arzt, von welchem es in der Anthologie heißt:[3]

Φαρμακιῃσι ῥοδων λεπραν και χοιραδας αἱρει,
Τἀλλα δε παντ' αἱρει και διχα φαρμακιων.

Und, mit einem Worte, eben dieses Schlages war unser Dion. Dergleichen eingesetzte Augen, als ich gesagt habe, waren Dinge von Werth, und diese brach Dion der Bildsäule seines Kranken bei einer guten Gelegenheit aus. Das ist der eigentliche zweite Vorwurf, den ihm der Dichter macht; und der ganze epigrammatische Witz liegt in der Aehnlichkeit, welche

[1] Fab. 21.
[2] Lib. IX. ep. 98.
[3] Lib. II. cap. 22. ep. 18.

dieſer zwiſchen der That, deren ſich Dion als Dieb ſchuldig machte, und der That, die er als ein ungeſchickter Arzt verübte, zu finden wußte.

(8.)

Außer ihrem poetiſchen Werthe hat die griechiſche Anthologie noch einen andern, der, wenigſtens in den Augen des Gelehrten, jenem bei weitem den Vorzug ſtreitig macht. Sie enthält einen Schatz von Nachrichten und Erläuterungen, die ſonſt nirgends zu finden, und auch lange nicht ſo verbraucht ſind, daß nicht noch jetzt hundert Dinge, die man entweder gar nicht oder nicht hinlänglich verſteht, ein ganz neues Licht daraus erhalten könnten. Ich begnüge mich, hiervon nur ein einziges Beiſpiel anzuführen.

Wer kennt nicht das Gedicht des jüngern Muſäus? und wer weiß nicht, wie viel Gelehrte ſich mit Aufklärung der geringſten Schwierigkeiten deſſelben beſchäftigt haben? Was haben nicht Daniel Pareus und Kromayer alles darüber zuſammengetragen? Und gleichwohl, darf ich behaupten, iſt ein ſehr weſentlicher Umſtand, der durch das ganze Gedicht herrſcht, von ihnen allen völlig unerörtert geblieben. Ich meine den Umſtand des Orts, an welchem eigentlich der intereſſanteſte Theil der Geſchichte vorgeht.

Es heißt nämlich, daß Hero, die Heldin des Gedichts, fern von ihren Eltern am Meere in einem hohen Thurme gewohnt habe.[1]

Πυργον ἀπο προγονων παρα γειτονι ναιε θαλασσῃ.

Wie kommt es, daß man uns ſo gar nichts von dieſem Thurme ſagt? Ich kann nicht glauben, daß ſchlechterdings kein Ausleger gewußt, was es mit dieſem Thurme für eine

[1] Ver. 32.

Bewandtniß gehabt. Aber wer es von ihnen gewußt hat, der hat wenigſtens ſehr Unrecht gethan, ſeine Leſer für eben ſo gelehrt, als ſich ſelbſt zu halten. Denn wahrlich verſteht ſich die Sache nicht von ſelbſt. Hero war Prieſterin der Venus zu Seſtos; der Tempel dieſer Göttin, an welchem ſie ſtand, lag in der Stadt; in dieſem Tempel in der Stadt ward das Feſt gefeiert, bei dem ſie Leander zuerſt erblickte: wie nun, daß ſie gleich wohl nicht in dieſem Tempel in der Stadt, ſondern außer der Stadt, am Meere, in einem Thurme wohnte? Was war das für ein Thurm? und was waren ihre Verrichtungen in dieſem Thurme?

Ich bekenne, daß ich mir ſelbſt auf dieſe Fragen, über die, wie geſagt, in allem, was Noten über den Muſäus heißt, ein tiefes Stillſchweigen beobachtet wird, lange nicht zu antworten gewußt habe, bis ich endlich auf zwei Epigrammen in der Anthologie traf, die mir völlige Befriedigung darüber gewährten.

In beiden erſcheint Venus als die Beherrſcherin des Meeres; in beiden wird eines Hauſes und einer Stätte gedacht, welche der Göttin an dem Ufer geheiligt waren. Allem Anſehen nach war alſo auch die Venus, die zu Seſtos ihren Tempel hatte, eine Venus Pontias, oder Euplöa, oder was ſie ſonſt für einen Namen in jener Würde führte: und der Thurm, welchen ihre Prieſterin bewohnte, war gleichſam eine zu jenem Tempel gehörige Capelle, die außer der Stadt an dem Ufer zu mehrerer Bequemlichkeit der Schiffer und Reiſenden erbaut war.

Das erſte dieſer Epigrammen gehört einem Antipater, und lautet ſo:

Λιτος μοι δομος ουτος (ὑπει παρα κυματι πηγω
Ἱδρυμαι, νοτερης δεσποτις ἡϊονος)

Αλλα φιλος ποντῳ γαρ ἐπι πλατυ δειμαινοντι
Χαιρω, και ναυταις εἰς ἐμε σωζομενοις.
Ἱλασκευ την Κυπριν. ἐγω δε σοι ἡ ἐν ἐρωτι
Ουριος. ἡ χαροπῳ πνευσομαι ἐν πελαγει.

„Gering ist dieß mein Haus, mir, der schäumenden Wogen „Gebieterin, hier am feuchten Ufer errichtet: und doch ist es „mir lieb. Denn ich freue mich, wenn weit und breit das „Meer vor mir erschrickt, und der Schiffer mir seine Rettung „dankt. Versöhnt Kypris! Ich bin es, die in der Liebe, ich „bin es, die auf der stürmenden See mit günstigem Winde „beglückt." — Was Antipater *δομος* nennt, heißt bei dem Musäus *πυργος*: und es ist natürlich, daß ein Gebäude am Ufer, welches weit in die See sehen und vor Ueberschwemmung gesichert seyn sollen, die Höhe und Form eines Thurmes werde gehabt haben. So ist es auf den Münzen und geschnittenen Steinen, auf welchen die Geschichte des Leanders abgebildet zu sehen, auch wirklich ein Thurm, von welchem ihm Hero mit brennender Fackel entgegen leuchtet.

Das andere Epigramm, welches einer Anyte zugeschrieben wird, ist noch merkwürdiger, indem aus ihm zugleich die eigentliche Verrichtung erhellt, welche einer Priesterin der Venus in einem dergleichen Thurme obgelegen.

Κυπριδος ουτος ὁ χωρος, ἐπει φιλον ἑπλετο τηνᾳ
Ἀιεν ἀπ' ἠπειρου λαμπρον ὁραν πελαγος,
Οφρα φιλον ναυτῃσι τελῃ πλουν, ἀμφι δε ποντος
Δειμαινῃ, λαμπρον δερκομενος ξυανον.

„Der Kypris ist diese Stätte! Ihr gefällt, vom festen Ge„stade immer auf ruhige glänzende Fluthen zu blicken; dem „Schiffer zur glücklichen Fahrt. Ihr strahlendes Bild erscheint: „die Wogen erschrecken und fallen." Aus den letzten Worten ist sicher zu schließen, daß bei entstehenden Stürmen das

Bildniß der Venus zu oberſt auf dem Thurme ausgeſtellt worden, um das tobende Meer durch Erblickung ſeiner Beherrſcherin zu beſänftigen. Dieſe Ausſtellung war denn alſo das Geſchäft der Prieſterin: und ich irre mich ſehr, wenn nicht hieraus auch der ſtreitige Verſtand einer beſondern Stelle des Muſäus außer allem Zweifel geſetzt wird. Muſäus nämlich nennt die Leuchte, welche Hero dem verliebten Schwimmer zum Ziele ſteckte, ἐρωτος ἀγαλμα:[1] und die Ausleger ſind äußerſt uneinig, wie dieſes ἀγαλμα hier zu überſetzen; ob durch simulacrum, oder signum, oder forma, oder indicium, oder solatium. Ich glaube aber, ἀγαλμα ſoll das ξοανον der Anyte ausdrücken; denn beides bedeutet eine Bildſäule, und der Dichter hat gar wohl die ausgeſteckte Fackel, mit Anſpielung auf die Ausſtellung der wirklichen Bildſäule der Göttin der Liebe, ein Bild der Liebe nennen können. Folglich wäre die erſte Ueberſetzung durch simulacrum die richtigere; oder wenn man ja signum dafür brauchen wollte, ſo müßte es doch nur in dem Verſtande geſchehen, in welchem dieſes Wort nicht für ein Zeichen überhaupt, ſondern für eine Art von simulacris genommen wird, und das Beiwort lætabile, welches Kromayer dabei für nöthig erachtet, wäre eben ſo überflüſſig als falſch.

Auf welchen von ſolchen Ufertempeln der Venus das eine oder das andere dieſer Epigrammen eigentlich gehe, iſt nicht zu beſtimmen. Es gab deren an den Küſten von Griechenland und den Inſeln des ägeiſchen Meeres mehr als einen, wie aus verſchiedenen Stellen des Pauſanias zu erſehen.

(9.)

Nicht minder reich an dergleichen, ſonſt nirgends vorkommenden Nachrichten und Erläuterungen iſt die Anthologie

[1] Ver 8

des Kephalas. Eine einzige dieser Art, was für grundgelehrten und wunderſinnreichen Muthmaßungen kann ſie nicht auf einmal den Garaus ſpielen. Z. E.

Wer war wohl der Glykon, deſſen in den bekannten Zeilen des Horaz[1]

> Non possis oculo quantum contendere Lynceus,
> Non tamen idcirco contemnas lippus inungi:
> Nec, quia desperes invicti membra Glyconis,
> Nodosa corpus nolis prohibere chiragra —

gedacht wird? Allem Anſehen nach ein berühmter Athlete zu den Zeiten des Dichters. Mehr ergiebt ſich von ihm aus der Stelle ſelbſt nicht; aber wie wenig iſt das für einen Ausleger, der Gelehrſamkeit zeigen ſoll! Heinſius erinnerte ſich, bei dem Laertius geleſen zu haben, daß der peripatetiſche Philoſoph Lykon, das dritte Haupt dieſer Schule nach dem Ariſtoteles, ein vorzüglich guter Ringer geweſen ſey. Weil nun dieſer Lykon wegen ſeiner ſüßen Beredtſamkeit auch wohl Glykon genannt worden: ſo entſchied Heinſius, daß Horaz keinen andern, als ihn gemeint habe. Es iſt ſonderbar, auf dieſe Weiſe einen Philoſophen, der zum Vergnügen und der Geſundheit wegen die Gymnaſtik übt, in einen Ringer von Profeſſion zu verwandeln. Und doch iſt dieſe Meinung des Heinſius noch lange ſo abenteuerlich nicht, als eine andere, welche Spence uns gern eingeredet hätte. Weil nämlich der farneſiſche Herkules, eine der berühmteſten Bildſäulen, die aus dem Alterthume übrig geblieben, nach Ausſage der Aufſchrift von einem Künſtler Namens Glykon gearbeitet worden: ſo urtheilte Spence, der ſo gern Anſpielungen auf Kunſtwerke in den alten Dichtern fand, daß eben dieſe Bildſäule

[1] Lib. I Epist I. v. 28.

ſchon zu den Zeiten des Horaz vorhanden und berühmt geweſen, und daß ſie es ſey, welche der Dichter unter dem Namen ihres Meiſters wolle verſtanden wiſſen.[1] Er machte alſo aus einem Ringer einen Gott; aus einem Menſchen einen Stein.

Es würde Mühe koſten, einem Heinſius und Spence die innere Ungereimtheit ihrer Meinungen ſo deutlich zu zeigen, daß ſie ſelbſt davon abſtehen zu müſſen glaubten. Ein Glück alſo, daß uns ein altes Epigramm in der Anthologie des Kephalas dieſer Mühe überhebt, in welchem wir einen Athleten Glykon, aus den Zeiten des Horaz, kennen lernen, der

[1] The inscription on the basis of the Farnese Hercules tells us, it was made by an artist called Glycon. As we now call it, the Farnese Hercules, for distinction; they might very well of old have called it, the Hercules Glyconis, for the same reason. Such distinctions were more necessary then, than now; because they had a much greater number of statues in Rome of old. If they did usually call this figure, the Hercules Glyconis, in Horace's time; he might very well call it, the Glycon, in verse.

If this may be allowed to have been the case, the intent and true meaning of the passage from him, will be as follows. „You can never come to see sharply as Lynceus; would you therefore suffer your eyes to get out? You can never acquire the strength and firmness of Hercules; would you therefore suffer your body to run to ruin, and to be crippled with diseases?"

I should the rather take this to be the case, because it seems more worthy of so good a writer, in two instances so closely united, to have taken them both from the antient mythology; than to take one from that, and the other from a (supposed) gladiator of his own time.

The epithet of *invictus* too, would have a particular propriety, if applied to the Farnese Hercules. For that figure represents him as having just finished the last labour enjoined to him by the order of Juno; that is, just when she had given up her pursuit of him, as a person not to be conquered by any difficulties. (*Polymetis Dial. IX.* p. 115. *n.* 10.)

zuverläſſig kein anderer geweſen, als der, welchen Horaz ſelbſt zum Beiſpiele angezogen.[1] Es lautet ſo:

Γλυκων, το Περγαμηνον Ἀσιδι κλεος,
Ὁ παμμαχων κεραυνος, ὁ πλατυς ποδας,
Ὁ καινος Ἀτλας, αἱ τ' ἀνικητοι χερες,
Ἔρρον· τοιονδε προσθεν οὐτ' ἐν Ἰταλοις,
Οὐθ' Ἑλλαδι το πρωτον, οὐτ' ἐν Ἀσιδι
Ὁ παντα νικων Ἀϊδης ἀνειραπεν.

Ich ſage, daß der Glykon, auf deſſen Tod dieſes Epigramm gemacht worden, ein Zeitverwandter des Horaz geweſen. Denn obſchon der Verfaſſer deſſelben nicht völlig gewiß iſt, indem es einige einem Antipater, andere einem Philippus zuſchreiben: ſo haben doch beide, wenn man unter erſterem den Theſſalonier verſteht, zu den Zeiten des Auguſtus gelebt. Das Beiwort des Unüberwundenen, welches ſowohl Horaz, als der griechiſche Dichter dieſem Glykon giebt, ſcheint die Sache vollends außer Streit zu ſetzen.

[1] Anth. Cepb. carmen 785. Edit. Reis. p. 168.

G. E. Leſſing's

geſammelte Werke.

Neue rechtmäßige Ausgabe.

Siebenter Band.

Leipzig.
Verlag von G. J. Göſchen.
1841.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Hamburgiſche Dramaturgie.

1767 — 69.

Erſter Band.

Ankündigung.

Es wird sich leicht errathen lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Aeußerungen sind, sowohl hier, als auswärts, von dem feinern Theile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient, und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen; wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen, bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält, und nicht verstattet, daß

das Beſſere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotiſche Abſichten ein Vorwurf ihres ſpöttiſchen Aberwitzes werden!

So glücklich ſey Hamburg in allem, woran ſeinem Wohlſtande und ſeiner Freiheit gelegen: denn es verdient, ſo glücklich zu ſeyn!

Als Schlegel, zur Aufnahme des däniſchen Theaters, — (ein deutſcher Dichter des däniſchen Theaters!) — Vorſchläge that, von welchen es Deutſchland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, ſie zur Aufnahme des unſrigen zu thun: war dieſes der erſte und vornehmſte, „daß man den Schauſpielern ſelbſt die Sorge „nicht überlaſſen müſſe, für ihren Verluſt und Gewinnſt zu „arbeiten.“[1] Die Principalſchaft unter ihnen hat eine freie Kunſt zu einem Handwerke herabgeſetzt, welches der Meiſter mehrentheils deſto nachläſſiger und eigennütziger treiben läßt, je gewiſſere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus verſprechen.

Wenn hier alſo bis jetzt auch weiter noch nichts geſchehen wäre, als daß eine Geſellſchaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt, und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu laſſen, ſich verbunden hätte: ſo wäre dennoch, bloß dadurch, ſchon viel gewonnen. Denn aus dieſer erſten Veränderung können, auch bei einer nur mäßigen Begünſtigung des Publicums, leicht und geſchwind alle andere Verbeſſerungen erwachſen, deren unſer Theater bedarf.

An Fleiß und Koſten wird ſicherlich nichts geſpart werden: ob es an Geſchmack und Einſicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publicum in ſeiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden ſollte, abſtellen und verbeſſern

[1] Werke, dritter Theil, S. 282.

zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhört, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publicum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rathe gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten Eines Stücks, das richtige Spiel Eines Acteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum *Gipfel* der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe, natürlicher Weise, noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herum irrt.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran

die Schuld liegt. Indeß iſt es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es iſt; und der unbefriedigte Zuſchauer wenigſtens daran urtheilen lernt. Einem Menſchen von geſundem Verſtande, wenn man ihm Geſchmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu ſetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewiſſe mittelmäßige Stücke müſſen auch ſchon darum beibehalten werden, weil ſie gewiſſe vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur ſeine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine muſikaliſche Kompoſition, weil der Text dazu elend iſt.

Die größte Feinheit eines dramatiſchen Richters zeigt ſich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens, unfehlbar zu unterſcheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauſpielers zu ſetzen ſey. Den einen um etwas tadeln, was der andere verſehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieſer wird ſicher gemacht.

Beſonders darf es der Schauſpieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; ſein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunſt des Schauſpielers iſt in ihren Werken tranſitoriſch. Sein Gutes und Schlimmes rauſcht gleich ſchnell vorbei; und nicht ſelten iſt die heutige Laune des Zuſchauers mehr Urſache, als er ſelbſt, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine ſchöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein ſprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodiſche Stimme ſind Dinge, die ſich nicht wohl mit Worten ausdrücken laſſen. Doch ſind es auch weder die einzigen noch

gröſten Vollkommenheiten des Schauſpielers. Schätzbare Gaben der Natur zu ſeinem Berufe ſehr nöthig, aber noch lange nicht ſeinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menſchliches wiederfahren iſt, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beiſpiele hiervon ſich von unſern Schauſpielern zu verſprechen.— Doch ich will die Erwartung des Publicums nicht höher ſtimmen. Beide ſchaden ſich ſelbſt: der zu viel verſpricht, und der zu viel erwartet.

Heute geſchieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entſcheiden; ſie muß aber nicht alles entſcheiden ſollen. In den erſten Tagen werden ſich die Urtheile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe koſten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erſte Blatt dieſer Schrift ſoll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erſcheinen.

Hamburg, den 22. April, 1767.

Erſtes Stück.

Den 1. Mai 1767.

Das Theater iſt den 22ſten vorigen Monats mit dem Trauerſpiele: Olint und Sophronia, glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutſchen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Werth dieſes Stückes konnte auf eine ſolche Ehre keinen Anſpruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn ſich zeigen ließe, daß man eine viel beſſere hätte treffen können.

Olint und Sophronia iſt das Werk eines jungen Dichters, und ſein unvollendet hinterlaſſenes Werk. Cronegk ſtarb allerdings für unſere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet ſich ſein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urtheile ſeiner

Freunde, für dieſelbe noch hätte leiſten können, als was er wirklich geleiſtet hat. Und welcher dramatiſche Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in ſeinem ſechsundzwanzigſten Jahre ſterben können, ohne die Kritik über ſeine wahren Talente nicht eben ſo zweifelhaft zu laſſen?

Der Stoff iſt die bekannte Epiſode beim Taſſo. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuſchaffen, iſt ſo leicht nicht. Zwar koſtet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken, und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wiſſen, daß dieſe neue Verwickelungen weder das Intereſſe ſchwächen, noch der Wahrſcheinlichkeit Eintrag thun; ſich aus dem Geſichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Perſon verſetzen können; die Leidenſchaften nicht beſchreiben, ſondern vor den Augen des Zuſchauers entſtehen, und ohne Sprung, in einer ſo illuſoriſchen Stetigkeit wachſen zu laſſen, daß dieſer ſympathiſiren muß, er mag wollen oder nicht: das iſt es, was dazu nöthig iſt; was das Genie, ohne es zu wiſſen, ohne es ſich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen, vergebens ſich martert.

Taſſo ſcheint, in ſeinem Olint und Sophronia, den Virgil, in ſeinem Nifus und Eurpalus, vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in dieſen die Stärke der Freundſchaft geſchildert hatte, wollte Taſſo in jenen die Stärke der Liebe ſchildern. Dort war es heldenmüthiger Dienſteifer, der die Probe der Freundſchaft veranlaßte: hier iſt es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit giebt, ſich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Taſſo nur das Mittel iſt, wodurch er die Liebe ſo wirkſam zeigt, iſt in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieſer in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme

Verbesserung — weiter aber auch nichts, als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rath giebt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu seyn scheint, so konnte er einen solchen Rath unmöglich geben. Sie duldet *durchaus* keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verräth sich in mehreren Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigewohnt. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringt. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter," und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach und Strafe rüsten,
„Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Costume, vom Scheitel bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und *er muß* solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz;"

aber Bild iſt Bild, und dieſer armſelige Aberglaube giebt dem Olint eine ſehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine ſo kleine That ſein Volk an den Rand des Verderbens zu ſtellen. Wenn er ſich hernach freiwillig dazu bekennt: ſo iſt es nichts mehr als Schuldigkeit, und keine Großmuth. Beim Taſſo läßt ihn bloß die Liebe dieſen Schritt thun; er will Sophronien retten, oder mit ihr ſterben; mit ihr ſterben, bloß um mit ihr zu ſterben; kann er mit ihr nicht Ein Bette beſteigen, ſo ſey es Ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, beſtimmt, von dem nämlichen Feuer verzehrt zu werden, empfindet er bloß das Glück einer ſo ſüßen Nachbarſchaft, denkt an nichts, was er jenſeit dem Grabe zu hoffen habe, und wünſcht nichts, als daß dieſe Nachbarſchaft noch enger und vertrauter ſeyn möge, daß er Bruſt gegen Bruſt drücken, und auf ihren Lippen ſeinen Geiſt verhauchen dürfe.

Dieſer vortreffliche Kontraſt zwiſchen einer lieben, ruhigen, ganz geiſtigen Schwärmerin, und einem hitzigen, begierigen Jünglinge, iſt beim Cronegk völlig verloren. Sie ſind beide von der kälteſten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märterthum im Kopfe; und nicht genug, daß Er, daß Sie für die Religion ſterben wollen; auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Luſt dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragiſchen Dichter vor groſſen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerſpiel überhaupt. Wenn heldenmüthige Geſinnungen Bewunderung erregen ſollen: ſo muß der Dichter nicht zu verſchwenderiſch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern ſieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte ſich

Cronegk ſchon in ſeinem Codrus ſehr verſündigt. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für daſſelbe, hätte den Codrus allein auszeichnen ſollen: er hätte als ein einzelnes Weſen einer ganz beſondern Art daſtehen müſſen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Eleſinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? ſind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unſere Bewunderung wird getheilt, und Codrus verliert ſich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Chriſt iſt, das alles hält gemartert werden und ſterben für ein Glas Waſſer trinken. Wir hören dieſe frommen Bravaden ſo oft, aus ſo verſchiedenem Munde, daß ſie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das chriſtliche Trauerſpiel insbeſondere. Die Helden deſſelben ſind mehrentheils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der geſunden Vernunft zu laut erſchallt, als daß jeder Raſender, der ſich muthwillig, ohne alle Noth, mit Verachtung aller ſeiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod ſtürzt, den Titel eines Märtyrers ſich anmaßen dürfte. Wir wiſſen jetzt zu wohl die falſchen Märtyrer von den wahren zu unterſcheiden; wir verachten jene eben ſo ſehr, als wir dieſe verehren, und höchſtens können ſie uns eine melancholiſche Thräne über die Blindheit und den Unſinn auspreſſen, deren wir die Menſchheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch dieſe Thräne iſt keine von den angenehmen, die das Trauerſpiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu ſeinem Helden wählt: daß er ihm ja die lauterſten und triftigſten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit ſetze, den Schritt zu thun, durch den er ſich der Gefahr bloß ſtellt! daß er ihn ja den Tod

nicht freventlich ſuchen, nicht höhniſch ertrotzen laſſe! Sonſt wird uns ſein frommer Held zum Abſcheu, und die Religion ſelbſt, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe ſchon berührt, daß es nur ein eben ſo nichtswürdiger Aberglaube ſeyn konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moſchee wieder zu entwenden. Es entſchuldigt den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein ſolcher Aberglaube allgemein war, und bei vielen guten Eigenſchaften beſtehen konnte; daß es noch Länder giebt, wo er der frommen Einfalt nichts befremdendes haben würde. Denn er ſchrieb ſein Trauerſpiel eben ſo wenig für jene Zeiten, als er es beſtimmte, in Böhmen oder Spanien geſpielt zu werden. Der gute Schriftſteller, er ſey von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß ſchreibt, ſeinen Witz, ſeine Gelehrſamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtetſten und Beſten ſeiner Zeit und ſeines Landes in Augen, und nur was dieſen gefallen, was dieſe rühren kann, würdigt er zu ſchreiben. Selbſt der dramatiſche, wenn er ſich zu dem Pöbel herabläßt, läßt ſich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu beſſern; nicht aber ihn in ſeinen Vorurtheilen, ihn in ſeiner unedeln Denkungsart zu beſtärken.

Zweites Stück.

Den 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das chriſtliche Trauerſpiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen ſeyn. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade ſeyn mögen, ſo wenig können ſie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem

Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt seyn soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maaßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen seyn, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schönheiten des Detail, über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauscht hat, zurück. Dieses auf die vierte Scene des dritten Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christenthum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugethan gewesen: feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor, durch Beispiel und Bitten, durch Großmuth und Ermahnungen bestürmt, und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuthen als glauben. Und vielleicht würde Voltaire

auch dieſe Vermuthung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuſchauers etwas hätte geſchehen müſſen.

Selbſt der Polyeukt des Corneille iſt, in Abſicht auf beide Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es ſeine Nachahmungen immer mehr geworden ſind, ſo dürfte die erſte Tragödie, die den Namen einer chriſtlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten ſeyn. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Chriſt als Chriſt uns intereſſirt. — Iſt ein ſolches Stück aber auch wohl möglich? Iſt der Charakter des wahren Chriſten nicht etwa ganz untheatraliſch? Streiten nicht etwa die ſtille Gelaſſenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die ſeine weſentlichſten Züge ſind, mit dem ganzen Geſchäfte der Tragödie, welches Leidenſchaften durch Leidenſchaften zu reinigen ſucht? Widerſpricht nicht etwa ſeine Erwartung einer belohnenden Glückſeligkeit nach dieſem Leben, der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu ſehen wünſchen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu überſteigen vermag, dieſe Bedenklichkeiten unwiderſprechlich widerlegt, wäre alſo mein Rath: — man ließe alle bisherige chriſtliche Trauerſpiele unaufgeführt. Dieſer Rath, welcher aus den Bedürfniſſen der Kunſt hergenommen iſt, welcher uns um weiter nichts, als ſehr mittelmäßige Stücke bringen kann, iſt darum nichts ſchlechter, weil er den ſchwächern Gemüthern zu Statten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn ſie Geſinnungen, auf die ſie ſich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater ſoll niemanden, wer es auch ſey, Anſtoß geben; und ich wünſchte, daß es auch allem genommenen Anſtoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazu gefügt; eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden Willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmuth ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu errathen, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinander setzen wollen, ohne den Tod zu Hülfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber woran stirbt sie denn? — Woran? am fünften Acte; antwortete dieser. In Wahrheit; der fünfte Act ist eine garstige böse Staupe, die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nöthig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit, als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen eben so bezahlt seyn, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden seyn, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich, und die andern gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel, so sehr beleidigt, daß

er über das Ganze die Naſe rümpft, der reiſe nach Utopien, und beſuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick iſt.

Herr Eckhof war Evander; Evander iſt zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indeß mag dieſer Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinſten noch immer für den erſten Acteur, und bedauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm ſehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent iſt dieſes, daß er Sittenſprüche und allgemeine Betrachtungen, dieſe langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anſtande, mit einer Innigkeit zu ſagen weiß, daß das Trivialſte von dieſer Art in ſeinem Munde Neuheit und Würde, das Froſtigſte Feuer und Leben erhält.

Die eingeſtreuten Moralen ſind Cronegks beſte Seite. Er hat, in ſeinem Codrus und hier, ſo manche in einer ſo ſchönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von ſeinen Verſen als Sentenzen behalten, und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider ſucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelſteine, und witzige Anthitheſen für geſunden Verſtand einzuſchwatzen. Zwei dergleichen Zeilen, in dem erſten Akte, hatten eine beſondere Wirkung auf mich. Die eine,

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Prieſter nicht."

Die andere,

„Wer ſchlimm von andern denkt, iſt ſelbſt ein Böſewicht."

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung, und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches ſich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerkſamkeit nicht ganzlich ausbrechen läßt. Theils dachte ich: Vortrefflich! man liebt

hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen waren, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Antheil möge gehabt haben. Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urtheilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sey. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer nothwendig Unmenschen seyn müssen. Priester haben in den falschen Religionen,

ſo wie in der wahren, Unheil geſtiftet, aber nicht weil ſie Prieſter, ſondern weil ſie Böſewichter waren, die, zum Behuf ihrer ſchlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne ſo unbeſonnene Urtheile über die Prieſter überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn ſich auch unter dieſen Unbeſonnene finden, die ſie als die gerade Heerſtraße zur Hölle ausſchreien?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauſpieler ſprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai, 1767.

Und wodurch bewirkt dieſer Schauſpieler (Hr. Eckhof), daß wir auch die gemeinſte Moral ſo gern von ihm hören? Was iſt es eigentlich, was ein Anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in ſolchem Falle eben ſo unterhaltend finden ſollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet; man muß eben ſo wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen ſcheinen.

Es verſteht ſich alſo von ſelbſt, daß die moraliſchen Stellen vorzüglich wohl gelernt ſeyn wollen. Sie müſſen ohne Stocken, ohne den geringſten Anſtoß, in einem ununterbrochenen Fluſſe der Worte, mit einer Leichtigkeit geſprochen werden, daß ſie keine mühſame Auskramungen des Gedächtniſſes, ſondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen ſcheinen.

Eben ſo ausgemacht iſt es, daß kein falſcher Accent uns muß argwöhnen laſſen, der Akteur plaudere, was er nicht

verſtehe. Er muß uns durch den richtigſten, ſicherſten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn ſeiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation iſt zur Noth auch einem Papagey beizubringen. Wie weit iſt der Akteur, der eine Stelle nur verſteht, noch von dem entfernt, der ſie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man ſich einmal ins Gedächtniß geprägt hat, laſſen ſich ſehr richtig herſagen, auch indem ſich die Seele mit ganz andern Dingen beſchäftigt; aber alsdann iſt keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig ſeyn; ſie muß ihre Aufmerkſamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben ſcheinen. Die Empfindung iſt überhaupt immer das ſtreitigſte unter den Talenten eines Schauſpielers. Sie kann ſeyn, wo man ſie nicht erkennt; und man kann ſie zu erkennen glauben, wo ſie nicht iſt. Denn die Empfindung iſt etwas Inneres, von dem wir nur nach ſeinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun iſt es möglich, daß gewiſſe Dinge in dem Baue des Körpers dieſe Merkmale entweder gar nicht verſtatten, oder doch ſchwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewiſſe Bildung des Geſichts, gewiſſe Mienen, einen gewiſſen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenſchaften, ganz andere Geſinnungen zu verbinden gewohnt ſind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken ſoll. Iſt dieſes, ſo mag er noch ſo viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er iſt mit ſich ſelbſt im Widerſpruche. Gegentheils kann ein anderer ſo glücklich gebaut ſeyn; er kann ſo entſcheidende Züge beſitzen; alle ſeine Muskeln können

ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt seyn, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Daseyn wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Aeußerungen des Zornes, einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat, und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen

bald kreischenden bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu seyn scheinen, ohne es zu seyn, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es seyn sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt, habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen seyn, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt Folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt seyn.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisirte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen seyn.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Iſt die Situation ruhig, ſo muß ſich die Seele durch die Moral gleichſam einen neuen Schwung geben wollen; ſie muß über ihr Glück, oder ihre Pflichten, bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen ſcheinen, um durch dieſe Allgemeinheit ſelbſt jenes deſto lebhafter zu genießen, dieſe deſto williger und muthiger zu beobachten.

Iſt die Situation hingegen heftig, ſo muß ſich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verſtehe) gleichſam von ihrem Fluge zurückholen; ſie muß ihren Leidenſchaften das Anſehen der Vernunft, ſtürmiſchen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entſchließungen geben zu wollen ſcheinen.

Jenes erfordert einen erhabenen und begeiſterten Ton; dieſes einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raiſonnement in Affekt entbrennen, und hier der Affekt in Raiſonnement ſich auskühlen.

Die meiſten Schauſpieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen eben ſo ſtürmiſch heraus, als das Uebrige; und in ruhigen beten ſie dieſelben eben ſo gelaſſen her, als das Uebrige. Daher geſchieht es denn aber auch, daß ſich die Moral weder in den einen noch in den andern bei ihnen ausnimmt; und daß wir ſie in jenen eben ſo unnatürlich, als in dieſen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abſtechen muß, und Gold auf Gold brodiren ein elender Geſchmack iſt.

Durch ihre Geſtus verderben ſie vollends alles. Sie wiſſen weder, wenn ſie deren dabei machen ſollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele, und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele ſich auf

einmal zu ſammeln ſcheint, um einen überlegenden Blick auf ſich oder auf das, was ſie umgiebt, zu werfen; ſo iſt es natürlich, daß ſie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelaſſener; die Glieder alle gerathen in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um ſich ſchauen kann. Mit eins tritt der fortſchreitende Fuß feſt auf, die Arme ſinken, der ganze Körper zieht ſich in den wagrechten Stand; eine Pauſe — und dann die Reflexion. Der Mann ſteht da, in einer feierlichen Stille, als ob er ſich nicht ſtören wollte, ſich ſelbſt zu hören. Die Reflexion iſt aus — wieder eine Pauſe — und ſo wie die Reflexion abgezielt, ſeine Leidenſchaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder ſetzt allmälig das Spiel ſeiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Geſichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affekts; Miene und Auge ſind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht ſo urplötzlich in unſerer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in dieſen ausdrückenden Mienen, in dieſem entbrannten Auge, und in dem Ruheſtande des ganzen übrigen Körpers, beſteht die Miſchung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen geſprochen ſeyn will.

Mit eben dieſer Miſchung will ſie auch in ruhigen Situationen geſagt ſeyn; nur mit dem Unterſchiede, daß der Theil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige ſeyn muß. Nämlich: da die Seele, wenn ſie nichts als ſanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen dieſen ſanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit

zu geben ſucht, ſo wird ſie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote ſtehen, dazu beitragen laſſen; die Hände werden in voller Bewegung ſeyn; nur der Ausdruck des Geſichts kann ſo geſchwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrſchen, aus der ſie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12. Mai, 1767.

Aber von was für Art ſind die Bewegungen der Hände, mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral geſprochen zu ſeyn liebt?

Von der Chironomie der Alten, das iſt, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeſchrieben hatten, wiſſen wir nur ſehr wenig; aber dieſes wiſſen wir, daß ſie die Händeſprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der ſich aus dem, was unſere Redner darin zu leiſten im Stande ſind, kaum die Möglichkeit ſollte begreifen laſſen. Wir ſcheinen von dieſer ganzen Sprache nichts als ein unartikulirtes Geſchrei behalten zu haben; nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wiſſen, wie dieſen Bewegungen eine fixirte Bedeutung zu geben, und wie ſie unter einander zu verbinden, daß ſie nicht bloß eines einzelnen Sinnes, ſondern eines zuſammenhangenden Verſtandes fähig werden.

Ich beſcheide mich gern, daß man, bei den Alten, den Pantomimen nicht mit dem Schauſpieler vermengen muß. Die Hände des Schauſpielers waren bei weitem ſo geſchwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei dieſem vertraten ſie die Stelle der Sprache; bei jenem ſollten ſie nur den Nachdruck

derſelben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verſchaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derſelben hatten eine conventionelle Bedeutung, und dieſer mußte ſich der Schauſpieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte ſich alſo ſeiner Hände ſparſamer als der Pantomime, aber eben ſo wenig vergebens als dieſer. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verſtärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beſtändigen einförmigen Gebrauch ein ſo großer Theil von Schauſpielern, beſonders das Frauenzimmer, ſich das vollkommene Anſehen von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Körper, beſchreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von ſich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewiſſen Tanzmeiſtergrazie zu thun geübt iſt, o! der glaubt uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß ſelbſt Hogarth den Schauſpielern befiehlt, ihre Hand in ſchönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren dieſe Linien, in Anſehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer, fähig ſind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Uebung, um ſich zum Agiren dadurch geſchickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agiren ſelbſt in weiter nichts als in der Beſchreibung ſolcher ſchönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, beſtehe.

Weg alſo mit dieſem unbedeutenden Portebras, vornämlich bei moraliſchen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten

Orte iſt Affektation und Grimaſſe; und eben derſelbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich eckel. Ich ſehe einen Schulknaben ſein Sprüchelchen aufſagen, wenn der Schauſpieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet die Hand giebt, mir zureicht, oder ſeine Moral gleichſam vom Rocken ſpinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moraliſchen Stellen macht, muß bedeutend ſeyn. Oft kann man bis in das Maleriſche damit gehen; wenn man nur das Pantomimiſche vermeidet. Es wird ſich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, dieſe Gradation von bedeutenden zu maleriſchen, von maleriſchen zu pantomimiſchen Geſten, ihren Unterſchied und ihren Gebrauch, in Beiſpielen zu erläutern. Jetzt würde mich dieſes zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Geſten eine Art giebt, die der Schauſpieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben e heilen kann. Es ſind dieſes, mit einem Worte, die individualiſirenden Geſtus. Die Moral iſt ein allgemeiner Satz, aus den beſondern Umſtänden der handelnden Perſonen gezogen; durch ſeine Allgemeinheit wird er gewiſſermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausſchweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerkſamen, oder weniger ſcharfſinnigen Zuhörer, nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel giebt, dieſe Beziehung ſinnlich zu machen, das Symboliſche der Moral wiederum auf das Anſchauende zurückzubringen, und wann dieſes Mittel gewiſſe Geſtus ſeyn können, ſo muß ſie der Schauſpieler ja nicht zu machen verſäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am beſten verſtehen. Ich nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauſpieler wird ſich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere beſinnen. —

Wenn Olint ſich mit der Hoffnung ſchmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er ſo grauſam mit den Chriſten nicht verfahre, als er ihnen gedrohet: ſo kann Evander, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrieglichkeit unſerer Hoffnungen zu Gemüthe führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betrügen!"

Sein Sohn iſt ein feuriger Jüngling, und in der Jugend iſt man vorzüglich geneigt, ſich von der Zukunft nur das Beſte zu verſprechen.

„Da ſie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft."

Doch indem beſinnt er ſich, daß das Alter zu dem entgegengeſetzten Fehler nicht weniger geneigt iſt; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederſchlagen, und fährt fort:

„Das Alter quält ſich ſelbſt, weil es zu wenig hofft."

Dieſe Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als ſchönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit ſchlimmer ſeyn, als ſie ganz ohne Aktion herſagen. Die einzige ihnen angemeſſene Aktion iſt die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Beſondere einſchränkt. Die Zeile,

„Da ſie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft"

muß in dem Tone, mit dem Geſtu der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint geſprochen werden, weil Olint es iſt, deſſen unerfahrne leichtgläubige Jugend bei dem ſorgſamen Alten dieſe Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen,

„Das Alter quält ſich ſelbſt, weil es zu wenig hofft"

erfordert den Ton, das Achſelzucken, mit dem wir unſere eigene Schwachheiten zu geſtehen pflegen, und die Hände müſſen ſich nothwendig gegen die Bruſt ziehen, um zu bemerken, daß Evander dieſen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er ſelbſt der Alte ſey, von dem er gelte. —

Es iſt Zeit, daß ich von dieſer Ausſchweifung über den

Vortrag der moraliſchen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beiſpielen des Hrn. Eckhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abſtrahiren geſucht. Wie leicht, wie angenehm iſt es, einem Künſtler nachzuforſchen, dem das Gute nicht bloß gelingt, ſondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henſeln geſpielt, die ohnſtreitig eine von den beſten Aktricen iſt, welche das deutſche Theater jemals gehabt hat. Ihr beſonderer Vorzug iſt eine ſehr richtige Deklamation; ein falſcher Accent wird ihr ſchwerlich entwiſchen; ſie weiß den verworrenſten, holprichſten, dunkelſten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präciſion zu ſagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichſte Erklärung, den vollſtändigſten Commentar erhält. Sie verbindet damit nicht ſelten ein Raffinement, welches entweder von einer ſehr glücklichen Empfindung, oder von einer ſehr richtigen Beurtheilung zeugt. Ich glaube die Liebeserklärung, welche ſie dem Olint thut, noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger ſchweigen;
„Verſtellung oder Stolz ſey niedern Seelen eigen.
„Olint iſt in Gefahr, und ich bin außer mir —
„Bewundernd ſah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;
„Mein Herz, das vor ſich ſelbſt ſich zu entdecken ſcheute,
„War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
„Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
„Und jetzt erkenn ich erſt, wie klein, wie ſchwach ich bin.
„Jetzt, da dich alle die, die dich verehrten, haſſen,
„Da du zur Pein beſtimmt, von jedermann verlaſſen,
„Verbrechern gleich geſtellt, unglücklich und ein Chriſt,
„Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend biſt:
„Jetzt mag ich's zu geſtehn: jetzt kenne meine Triebe!

Wie frei, wie edel war dieſer Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunſt beſeelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Ueberſtrömung des Herzens ſprach ihr Mitleid! Mit welcher Entſchloſſenheit ging ſie auf das Bekenntniß ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraſchend brach ſie auf einmal ab, und veränderte auf einmal Stimme und Blick, und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntniſſes zu ſprechen. Die Augen zur Erde geſchlagen, nach einem langſamen Seufzer, in dem furchtſamen gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich

„Ich liebe dich, Olint, —

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe ſich ſo erklärt, empfand, daß ſie ſich ſo erklären ſollte. Sie entſchloß ſich als Heldin, ihre Liebe zu geſtehen, und geſtand ſie als ein zärtliches, ſchamhaftes Weib. So Kriegerin als ſie war, ſo gewöhnt ſonſt in allem zu männlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren ſie hervor, dieſe der Sittſamkeit ſo ſchwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimüthigkeit wieder da. Sie fuhr mit der ſorgloſeſten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts, fort:

— — — Und ſtolz auf meine Liebe,
„Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
„Biet ich dir Hand und Herz, und Kron und Purpur an.

Denn die Liebe äußert ſich nun als großmüthige Freundſchaft: und die Freundſchaft ſpricht eben ſo dreiſt, als ſchüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai, 1767.

Es iſt unſtreitig, daß die Schauſpielerin durch dieſe meiſterhafte Abſetzung der Worte

„Ich liebe dich, Olint, —

der Stelle eine Schönheit gab, von der ſich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Fluſſe von Worten daher rauſcht, nicht das geringſte Verdienſt beimeſſen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in dieſen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht beſorgte ſie, den Geiſt des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht ſcheute ſie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter ſagt, ſondern was er hätte ſagen ſollen, geſpielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer ſeyn, als ſo ein Vorwurf? Freilich muß ſich nicht jeder Schauſpieler einbilden, dieſes Lob verdienen zu können. Denn ſonſt möchte es mit den armen Dichtern übel ausſehen.

Cronegk hat wahrlich aus ſeiner Clorinde ein ſehr abgeſchmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ungeachtet iſt ſie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm intereſſirt. So ſehr er die ſchöne Natur in ihr verfehlt, ſo thut doch noch die plumpe, ungeſchlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur ſind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärmern ſympathiſiren. Nur gegen das Ende, wo ſie mit in den begeiſterten Ton fällt, wird ſie uns eben ſo gleichgültig und eckel. Alles iſt Widerſpruch in ihr, und immer ſpringt ſie von einem Aeußerſten auf das andere. Kaum hat ſie ihre Liebe erklärt, ſo fügt ſie hinzu:

„Wirſt du mein Herz verſchmähn? Du ſchweigſt? — Entſchließe dich;
„Und wenn du zweifeln kannſt — ſo zittre!

So zittre? Olint ſoll zittern? er, den ſie ſo oft, in dem Tumulte der Schlacht, unerſchrocken unter den Streichen des Todes geſehen? Und ſoll vor ihr zittern? Was will ſie denn? Will ſie ihm die Augen auskratzen? — O wenn es der Schauſpielerin eingefallen wäre, für dieſe ungezogene weibliche Gasconade „ſo zittre!“ zu ſagen: ich zittere! Sie konnte zittern, ſo viel ſie wollte, ihre Liebe verſchmäht, ihren Stolz beleidigt zu finden. Das wäre ſehr natürlich geweſen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Meſſer an der Gurgel, fordern, das iſt ſo unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlſtandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer beſoffenen Marquetenderin raſen zu laſſen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr Statt.

Das einzige, was die Schauſpielerin zu ſeinem Beſten noch thun könnte, wäre vielleicht dieſes, wenn ſie ſich von ſeinem wilden Feuer nicht ſo ganz hinreißen ließe, wenn ſie ein wenig an ſich hielte, wenn ſie die äußerſte Wuth nicht mit der äußerſten Anſtrengung der Stimme, nicht mit den gewaltſamſten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakeſpeare nicht ein eben ſo großer Schauſpieler in der Ausübung geweſen iſt, als er ein dramatiſcher Dichter war, ſo hat er doch wenigſtens eben ſo gut gewußt, was zu der Kunſt des einen, als was zu der Kunſt des andern gehört. Ja vielleicht hatte er über die Kunſt des erſtern um ſo viel tiefer nachgedacht, weil er ſo viel weniger Genie dazu hatte. Wenigſtens iſt jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene

Regel für alle Schauſpieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen iſt. „Ich bitte Euch, läßt er ihn unter andern zu dem Komödianten ſagen, „ſprecht die Rede ſo, „wie ich ſie Euch vorſagte; die Zunge muß nur eben darüber „hinlaufen. Aber wenn ihr mir ſie ſo heraushalſet, wie es „manche von unſern Schauſpielern thun: ſeht, ſo wäre mir „es eben ſo lieb geweſen, wenn der Stadtſchreier meine Verſe „geſagt hätte. Auch durchſägt mir mit eurer Hand nicht ſo „ſehr die Luft, ſondern macht alles hübſch artig; denn mitten „in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, ſo zu „reden, in dem Wirbelwinde der Leidenſchaften, müßt ihr „noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das „Glatte und Geſchmeidige giebt.

Man ſpricht ſo viel von dem Feuer des Schauſpielers; man zerſtreitet ſich ſo ſehr, ob ein Schauſpieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweiſe anführen, daß ein Schauſpieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigſtens heftiger ſeyn könne, als es die Umſtände erfordern: ſo haben die, welche es leugnen, Recht zu ſagen, daß in ſolchem Falle der Schauſpieler nicht zu viel Feuer, ſondern zu wenig Verſtand zeige. Ueberhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verſtehen. Wenn Geſchrei und Kontorſionen Feuer ſind, ſo iſt es wohl unſtreitig, daß der Acteur darin zu weit gehen kann. Beſteht aber das Feuer in der Geſchwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um ſeinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: ſo müßten wir dieſen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußerſten Illuſion getrieben zu ſehen wünſchen, wenn es möglich wäre, daß der Schauſpieler allzuviel Feuer in dieſem Verſtande anwenden könnte. Es kann

alſo auch nicht dieſes Feuer ſeyn, deſſen Mäßigung Shakeſpeare, ſelbſt in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenſchaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund iſt leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringſte Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauſpieler ſich in beiden Stücken mäßigen müſſe. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußerſten Anſtrengung nicht widerwärtig würden; und allzu ſchnelle, allzu ſtürmiſche Bewegungen werden ſelten edel ſeyn. Gleichwohl ſollen weder unſere Augen noch unſere Ohren beleidigt werden; und nur alsdenn, wenn man bei Aeußerung der heftigen Leidenſchaften alles vermeidet, was dieſen oder jenen unangenehm ſeyn könnte, haben ſie das Glatte und Geſchmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn ſie den höchſten Eindruck machen, und ihm das Gewiſſen verſtockter Frevler aus dem Schlafe ſchrecken ſollen.

Die Kunſt des Schauſpielers ſteht hier zwiſchen den bildenden Künſten und der Poeſie mitten inne. Als ſichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchſtes Geſetz ſeyn; doch als tranſitoriſche Malerei braucht ſie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunſtwerke ſo imponirend macht. Sie darf ſich, ſie muß ſich das Wilde eines Tempeſta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich iſt, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künſten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß ſie nicht allzulang darin verweilen; nur muß ſie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmälig vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanſtandigen auflöſen; nur muß ſie ihm nie alle die Stärke

geben, zu der ſie der Dichter in ſeiner Bearbeitung treiben kann. Denn ſie iſt zwar eine ſtumme Poeſie, aber die ſich unmittelbar unſern Augen verſtändlich machen will; und jeder Sinn will geſchmeichelt ſeyn, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälſcht überliefern ſoll.

Es könnte leicht ſeyn, daß ſich unſere Schauſpieler bei der Mäßigung, zu der ſie die Kunſt auch in den heftigſten Leidenſchaften verbindet, in Anſehung des Beifalles, nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Gallerie iſt freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und ſelten wird ſie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwiedern. Auch das deutſche Parterre iſt noch ziemlich von dieſem Geſchmacke, und es giebt Akteurs, die ſchlau genug von dieſem Geſchmacke Vortheil zu ziehen wiſſen. Der Schläfrigſte rafft ſich, gegen das Ende der Scene, wenn er abgehen ſoll, zuſammen, erhebt auf einmal die Stimme, und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn ſeiner Rede dieſe höhere Anſtrengung auch erfordere. Nicht ſelten widerſpricht ſie ſogar der Verfaſſung, mit der er abgehen ſoll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerkſam auf ihn zu ſeyn, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatſchen. Nachziſchen ſollte es ihm! Doch leider iſt es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauſpieler in dieſem Stücke etwas zu ſagen. Wenn ſie nur immer bemüht ſeyn müſſen, Fehler zu bemänteln, und das Mittelmäßige geltend zu machen: ſo kann auch der Beſte nicht anders, als in einem ſehr zweideutigen Lichte erſcheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verurſacht,

nicht mit entgelten laſſen, ſo ſind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweiſen, die er verdient.

Den Beſchluß des erſten Abends machte der Triumph der vergangenen Zeit, ein Luſtſpiel in einem Aufzuge, nach dem Franzöſiſchen des le Grand. Es iſt eines von den drei kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel, der Triumph der Zeit, im Jahr 1724 auf die franzöſiſche Bühne brachte, nachdem er den Stoff deſſelben, bereits einige Jahre vorher, unter der Aufſchrift: die lächerlichen Verliebten, behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, iſt drollig genug, und einige Situationen ſind ſehr lächerlich. Nur iſt das Lächerliche von der Art, wie es ſich mehr für eine ſatyriſche Erzählung, als auf die Bühne ſchickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines ſechzigjährigen Gecks und einer eben ſo alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt ſollte gehabt haben, iſt zwar lächerlich; aber dieſen Geck und dieſe Närrin ſelbſt zu ſehen, iſt eckelhafter als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuſchauer, vor und nach dem großen Stücke des erſten Abends, nicht gedacht. Sie ſchreiben ſich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer verſteht, tiefſinnigen Verſtand mit Witz aufzuheitern, und nachdenklichem Ernſte die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich dieſe Blätter beſſer auszieren, als wenn ich ſie meinen Leſern ganz mittheile?

Hier ſind ſie. Sie bedürfen keines Commentars. Ich wünſche nur, daß manches darin nicht in den Wind geſagt ſey!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erſtere mit alle dem Anſtande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einſchmeichelnden Verbindlichkeit geſprochen, die der beſondere Inhalt einer jeden erforderte.

Prolog.

(Geſprochen von Madame Löwen.)

Ihr Freunde, denen hier das mannichfache Spiel
Des Menſchen in der Kunſt der Nachahmung gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, beſſern Seelen,
Wie ſchön, wie edel iſt die Luſt, ſich ſo zu quälen;
Wenn bald die ſüße Thrän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerſchmilzt, ſtill von den Wangen ſchleicht,
Bald die beſtürmte Seel', in jeder Nerv' erſchüttert,
Im Leiden Wolluſt fühlt, und mit Vergnügen zittert!
O ſagt, iſt dieſe Kunſt, die ſo Eu'r Herz zerſchmelzt,
Der Leidenſchaften Strom ſo durch Eu'r Inners wälzt,
Vergnügend, wenn ſie rührt, entzückend, wenn ſie ſchrecket,
Zu Mitleid, Menſchenlieb', und Edelmuth erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Iſt die nicht Eurer Gunſt und Eurer Pflege werth?
Die Fürſicht ſendet ſie mitleidig auf die Erde,
Zum Beſten des Barbars, damit er menſchlich werde;
Weiht ſie, die Lehrerin der Könige zu ſeyn,
Mit Würde, mit Genie, mit Feu'r vom Himmel ein;
Heißt ſie, mit ihrer Macht, durch Thränen zu ergötzen,
Das ſtumpfeſte Gefühl der Menſchenliebe wetzen;
Durch ſüße Herzensangſt, und angenehmes Graun

Die Bosheit bändigen, und an den Seelen baun;
Wohlthätig für den Staat, den Wüthenden, den Wilden,
Zum Menschen, Bürger, Freund, und Patrioten bilden.
Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit:
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Böſewichter.
Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
Der, statt der Tugend, nichts, als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt des Hasses Urtheil sprechen,
Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
Für eines Solons Geist, den Geist der Drückung leiht!
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen:
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals.
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten,
Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!
Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Böſewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
Wer? Sie, die jetzt den Dolch, und jetzt die Geiſſel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Gewebʼ enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet,
Und mit des Donners Stimmʼ ans Herz der Fürsten redet;

Gekrönte Mörder ſchreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht
Den Heuchler züchtiget, und Thoren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Todten läßt erſcheinen,
Die große Kunſt, mit der wir lachen, oder weinen.
Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier
In Rom, in Gallien, in Albion, und — hier.
Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen floſſen,
Mit edler Weichlichkeit, die Euren mit vergoſſen;
Habt redlich Euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint,
Und ihr aus voller Bruſt den Beifall zugeweint:
Wie ſie gehaßt, geliebt, gehoffet, und geſcheuet,
Und Eurer Menſchlichkeit im Leiden Euch erfreuet.
Lang hat ſie ſich umſonſt nach Bühnen umgeſehn:
In Hamburg fand ſie Schutz: hier ſey denn ihr Athen!
Hier, in dem Schooß der Ruh, im Schutze weiſer Gönner,
Gemutziget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja ich wünſch', ich hoff', ich weiſſag' es! —
Ein zweiter Roſcius, ein zweiter Sophokles,
Der Gräciens Kothurn Germanien erneure:
Und ein Theil dieſes Ruhms, ihr Gönner, wird der Eure.
O ſeyd deſſelben werth! Bleibt Eurer Güte gleich,
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutſchland ſieht auf Euch!

Epilog.

(Geſprochen von Madame Henſel.)

Seht hier! ſo ſtandhaft ſtirbt der überzeugte Chriſt!
So liebloß haſſet der, dem Irrthum nützlich iſt,
Der Barbarei bedarf, damit er ſeine Sache,
Sein Anſehn, ſeinen Traum, zu Lehren Gottes mache.

Der Geiſt des Irrthums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienſt, und Furcht für Andacht galt.
So konnt er ſein Geſpinnſt von Lügen, mit den Blitzen
Der Majeſtät, mit Gift, mit Meuchelmord beſchützen.
Wo Ueberzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:
Die Wahrheit überführt, der Irrthum fordert Blut.
Verfolgen muß man die, und mit dem Schwert bekehren
Die anders Glaubens ſind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Aladin ſteht ſtaatsklug oder ſchwach,
Dem ſchwarzen Blutgericht der heilgen Mörder nach,
Und muß mit ſeinem Schwert den, welchen Träumer haſſen,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen laſſen.
Abſcheulichs Meiſterſtück der Herrſchſucht und der Liſt,
Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos iſt!
O Lehre, die erlaubt, die Gottheit ſelbſt mißbrauchen,
In ein unſchuldig Herz des Haſſes Dolch zu tauchen,
Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
Dich, Gräuel, zu verſchmähn, wer leiht mir einen Fluch!
Ihr Freund', in deren Bruſt der Menſchheit edle Stimme
Laut für die Heldin ſprach, als ſie dem Prieſtergrimme
Ein ſchuldlos Opfer ward, und für die Wahrheit ſank:
Habt Dank für dieß Gefühl, für jede Thräne Dank!
Wer irrt, verdient nicht Zucht des Haſſes oder Spottes:
Was Menſchen haſſen lehrt, iſt keine Lehre Gottes!
Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menſchen ſind.
Belehret, duldet ſie; und zwingt nicht die zu Thränen,
Die ſonſt kein Vorwurf trifft, als daß ſie anders wähnen
Rechtſchaffen iſt der Mann, den, ſeinem Glauben treu,
Nichts zur Verſtellung zwingt, zu böſer Heuchelei;
Der für die Wahrheit glüht, und, nie durch Furcht gezügelt,

Sie freudig, wie Olint, mit ſeinem Blut verſiegelt.
Solch Beiſpiel, edle Freund', iſt Eures Beifalls werth:
O wohl uns! hätten wir, was Cronegk ſchön gelehrt,
Gedanken, die ihn ſelbſt ſo ſehr veredelt haben,
Durch unſre Vorſtellung tief in Eu'r Herz gegraben!
Des Dichters Leben war ſchön, wie ſein Nachruhm iſt;
Er war, und — o verzeiht die Thrän! — und ſtarb ein Chriſt
Ließ ſein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um ſie — was kann man mehr? noch todt zu unterrichten.
Verſaget, hat Euch jetzt Sophronia gerührt,
Denn ſeiner Aſche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er ſtarb, den Dank für ſeine Lehre,
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, ſo tadelt; doch verzeiht.
Verzeihung muthiget zu edlerm Erkühnen,
Und ſeiner Tadel lehrt, das höchſte Lob verdienen.
Bedenkt, daß unter uns die Kunſt nur kaum beginnt,
In welcher tauſend Quins für einen Garrick ſind;
Erwartet nicht zu viel, damit wir immer ſteigen,
Und — doch nur Euch gebührt zu richten, uns zu ſchweigen.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeigt das Schauſpiel in ſeiner höchſten Würde, indem er es als das Supplement der Geſetze betrachten läßt. Es giebt Dinge in dem ſittlichen Betragen des Menſchen, welche, in Anſehung ihres unmittelbaren Einfluſſes auf das Wohl der Geſellſchaft, zu unbeträchtlich, und in ſich ſelbſt zu veränderlich ſind, als daß ſie werth oder fähig wären, unter der

eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lacherlichen, die Komödie; und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen, und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Gränzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Gränzen des Gesetzes wählet, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur in so fern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Theil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Herrn von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen, und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei,

welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Aſien zu verwüſten? Doch was der Tragicus in ſeinem Werke ſehr unſchicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffaſſen. Menſchlichkeit und Sanftmuth verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann ſo entfernt ſeyn, den wenigſtens unſer Herz nicht ſehr natürlich und dringend finden ſollte.

Uebrigens ſtimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem ſeligen Cronegk ertheilt. Aber ich werde mich ſchwerlich bereden laſſen, daß er mit mir, über den poetiſchen Werth des kritiſirten Stückes, nicht ebenfalls einig ſeyn ſollte. Ich bin ſehr betroffen geweſen, als man mich verſichert, daß ich verſchiedene von meinen Leſern durch mein unverhohlnes Urtheil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen beſcheidene Freiheit, bei der ſich durchaus keine Nebenabſichten denken laſſen, mißfällt, ſo laufe ich Gefahr, ſie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Abſicht gehabt, ihnen die Leſung eines Dichters zu verleiden, den ungekünſtelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterſte Moral empfehlen. Dieſe Eigenſchaften werden ihn jederzeit ſchätzbar machen, ob man ihm ſchon andere abſprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewiſſe Jahre erfordern, weit unter welchen er ſtarb. Sein Codrus ward von den Verfaſſern der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, ſondern als das beſte von denen, die damals um den Preis ſtritten. Mein Urtheil nimmt ihm alſo keine Ehre, die ihm die Kritik damals ertheilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, ſo bleibt der, welcher von ihnen zuerſt an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog iſt einer Mißdeutung ausgeſetzt geweſen, von der ſie gerettet zu werden verdient. Der Dichter ſagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunſt nur kaum beginnt,
„In welcher tauſend Quins für einen Garrick ſind.

Quin, habe ich dawider erinnern hören, iſt kein ſchlechter Schauſpieler geweſen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomſons beſonderer Freund, und die Freundſchaft, in der ein Schauſpieler mit einem Dichter, wie Thomſon, geſtanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurtheil für ſeine Kunſt erwecken. Auch hat Quin noch mehr, als dieſes Vorurtheil für ſich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde geſpielt; daß er beſonders der erhabenen Sprache des Milton Genüge zu leiſten gewußt; daß er, im Komiſchen, die Rolle des Falſtaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieſes macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverſtändniß liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe dieſem allgemeinen und außerordentlichen Schauſpieler einen ſchlechten, und für ſchlecht durchgängig erkannten, entgegenſetzen wollen. Quin ſoll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man ſie alle Tage ſieht; einen Mann, der überhaupt ſeine Sache ſo gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden iſt; der auch dieſen und jenen Charakter ganz vortrefflich ſpielt, ſo wie ihm ſeine Figur, ſeine Stimme, ſein Temperament dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann iſt ſehr brauchbar, und kann mit allem Rechte ein guter Schauſpieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in ſeiner Kunſt zu ſeyn, für den das einſtimmige Gerücht ſchon längſt den Garrick erklärt hat. Ein ſolcher Quin machte, ohne Zweifel, den König im Hamlet, als

Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren; und der Rebhuhne giebt es mehrere, die nicht einen Augenblick anſtehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was? ſagen ſie, Garrick der größte Akteur? Er ſchien ja nicht über das Geſpenſt erſchrocken, ſondern er war es. Was iſt das für eine Kunſt, über ein Geſpenſt zu erſchrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geiſt geſehen hätten, ſo würden wir eben ſo ausgeſehen, und eben das gethan haben, was er that. Der andere hingegen, der König, ſchien wohl auch etwas gerührt zu ſeyn, aber als ein guter Akteur gab er ſich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem ſprach er alle Worte ſo deutlich aus, und redete noch einmal ſo laut, als jener kleine unanſehnliche Mann, aus dem ihr ſo ein Aufhebens macht!“

Bei den Engländern hat jedes neue Stück ſeinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfaſſer ſelbſt, oder ein Freund deſſelben, abfaßt. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verſchiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geſchwindern Verſtändniſſe der zum Grunde liegenden Geſchichte des Stückes dienen, dazu brauchen ſie ihn zwar nicht. Aber er iſt darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wiſſen hunderterlei darin zu ſagen, was das Auditorium für den Dichter, oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen, und unbilligen Kritiken, ſowohl über ihn als über die Schauſpieler, vorbauen kann. Noch weniger bedienen ſie ſich des Epilogs, ſo wie ſich wohl Plautus deſſen manchmal bedienet; um die völlige Auflöſung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu laſſen. Sondern ſie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geſchilderten Sitten, und über die Kunſt, mit der ſie geſchildert worden; und das

alles in dem ſchnurrigſten, launigſten Tone. Dieſen Ton ändern ſie auch nicht einmal gern bei dem Trauerſpiele; und es iſt gar nichts ungewöhnliches, daß nach dem blutigſten und rührendſten die Satyre ein ſo lautes Gelächter aufſchlägt, und der Witz ſo muthwillig wird, daß es ſcheint, es ſey die ausdrückliche Abſicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Geſpötte zu treiben. Es iſt bekannt, wie ſehr Thomſon wider dieſe Narrenſchelle, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünſchte, daß auch bei uns neue Originalſtücke, nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung, vor das Publicum gebracht würden, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß bei dem Trauerſpiele der Ton des Epilogs unſerm deutſchen Ernſte angemeſſener ſeyn müßte. Nach dem Luſtſpiele könnte er immer ſo burlesk ſeyn, als er wollte. Dryden iſt es, der bei den Engländern Meiſterſtücke von dieſer Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen geleſen werden, nachdem die Spiele ſelbſt, zu welchen er ſie verfertigt, zum Theil längſt vergeſſen ſind. Hamburg hätte einen deutſchen Dryden in der Nähe; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unſern Dichtern Moral und Kritik mit attiſchem Salze zu würzen, ſo gut als der Engländer verſtehen würde.

Achtes Stück.

Den 26. Mai 1767.

Die Vorſtellungen des erſten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24. v. M.) ward Melanide aufgeführt. Dieſes Stück des Nivelle de la Chauſſee

iſt bekannt. Es iſt von der rührenden Gattung, der man den ſpöttiſchen Beinamen, der Weinerlichen, gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Luſt hätten zu weinen, ſo ſind verſchiedene Stücke von dieſer Gattung etwas mehr, als weinerlich; ſie koſten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß franzöſiſcher Trauerſpiele verdient, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen ſie es ungefähr ſo weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter ſeine Kunſt beſſer verſtanden hätte.

Melanide iſt kein Meiſterſtück von dieſer Gattung; aber man ſieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat ſich, ſelbſt auf dem franzöſiſchen Theater, erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerſt geſpielt ward. Der Stoff, ſagt man, ſey aus einem Roman, Mademoiſelle de Bontems betitelt, entlehnt. Ich kenne dieſen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Scene des dritten Akts aus ihm genommen iſt, ſo muß ich einen Unbekannten, anſtatt des de la Chauſſee, um das beneiden, weßwegen ich wohl, eine Melanide gemacht zu haben, wünſchte.

Die Ueberſetzung war nicht ſchlecht; ſie iſt unendlich beſſer, als eine italieniſche, die in dem zweiten Bande der theatraliſchen Bibliothek des Diodati ſteht. Ich muß es zum Troſte des größten Haufens unſerer Ueberſetzer anführen, daß ihre italieniſchen Mitbrüder meiſtentheils noch weit elender ſind, als ſie. Gute Verſe indeß in gute Proſa überſetzen, erfordert etwas mehr, als Genauigkeit; oder ich möchte wohl ſagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Ueberſetzung ſteif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich iſt, es auch in der andern ſeyn kann. Aber eine Ueberſetzung

aus Verſen macht ſie zugleich wäßrig und ſchielend. Denn wo iſt der glückliche Verſificateur, den nie das Sylbenmaaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas ſtärker oder ſchwächer, früher oder ſpäter, ſagen ließe, als er es, frei von dieſem Zwange, würde geſagt haben? Wenn nun der Ueberſetzer dieſes nicht zu unterſcheiden weiß; wenn er nicht Geſchmack, nicht Muth genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulaſſen, da ſtatt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu ſetzen, dort eine Ellipſis zu ergänzen oder anzubringen: ſo wird er uns alle Nachläſſigkeiten ſeines Originals überliefert, und ihnen nichts als die Entſchuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundſprache für ſie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Aktrice geſpielt, die, nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater, aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erſchien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einſicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen verbindet mit dem ſilbernen Tone der ſonorſten lieblichſten Stimme, mit dem offenſten, ruhigſten und gleichwohl ausdruckfähigſten Geſichte von der Welt das feinſte, ſchnellſte Gefühl, die ſicherſte, wärmſte Empfindung, die ſich, zwar nicht immer ſo lebhaft, als es viele wünſchen, doch allezeit mit Anſtand und Würde äußert. In ihrer Deklamation accentuirt ſie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intenſiver Accente verurſacht Monotonie; aber ohne ihr dieſe vorwerfen zu können, weiß ſie dem ſparſamern Gebrauche derſelben durch eine andere Feinheit zu Hülfe zu kommen, von der, leider! ſehr viele Akteurs ganz und gar nichts wiſſen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Muſik das Mouvement heißt; nicht der Takt, ſondern der Grad der Langſamkeit oder

Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maaße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig, weil Ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich seyn würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen, und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Sylben des nämlichen Zeitmaaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerlei Werth und Belang seyn können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft; auf den beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen, und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in

Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen, an den rechten Stellen, damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Actrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich, und ihr niemand zu vergleichen, als Herr Eckhof, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißigt, noch hinzufügt, bloß dadurch seiner Declamation eine höhere Vollkommenheit zu geben im Stande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich urtheile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebt. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele, und fahre indeß in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27. v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe, aufgeführt. Es hat den Hrn. Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke von ihm den Beifall des dortigen Publicums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urtheilen, müssen sie nicht ganz schlecht seyn.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Theil der Situationen, sind aus der Neuen Heloise des Rousseau entlehnt. Ich wünschte, daß Hr. Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurtheilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, [1] gelesen und studirt hätte. Er würde mit einer

[1] Theil X. S. 255. u. f. (Von M. Mendelssohn.)

sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben, und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen seyn.

Der Werth der Neuen Heloise ist, von der Seite der Erfindung, sehr gering, und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenig guten so weit von einander entfernt, daß sie sich, ohne Gewaltsamkeit, in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt, als verliert. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Hr. Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekommt seine Schülerin. Aber hat Hr. Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau, oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessirt. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts, als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzt, wenn sich Hr. Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnt. „Julie, sagt der Kunstrichter, dessen Urtheils ich erwähnt habe, spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist Anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen, und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das, als ein Muster der Tugend, alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnt. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig, als, wie gesagt, das schwache verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge, und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rouſſeau hat Hr. Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund ſchmeckt bei uns ziemlich nach dem Domeſtiquen. Ich wünſchte, daß unſere dramatiſchen Dichter auch in ſolchen Kleinigkeiten ein wenig geſuchter, und auf den Ton der großen Welt aufmerkſamer ſeyn wollten. — St. Preux ſpielt ſchon bei dem Rouſſeau eine ſehr abgeſchmackte Figur. „Sie nennen ihn alle, ſagt der angeführte Kunſtrichter, den Philoſophen. Den Philoſophen! Ich möchte wiſſen, was der junge Menſch in der ganzen Geſchichte ſpricht oder thut, dadurch er dieſen Namen verdient? In meinen Augen iſt er der albernſte Menſch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt, und nicht den geringſten Funken davon beſitzt. In ſeiner Liebe iſt er abenteuerlich, ſchwülſtig, ausgelaſſen, und in ſeinem übrigen Thun und Laſſen findet ſich nicht die geringſte Spur von Ueberlegung. Er ſetzt das ſtolzeſte Zutrauen in ſeine Vernunft, und iſt dennoch nicht entſchloſſen genug, den kleinſten Schritt zu thun, ohne von ſeiner Schülerin, oder von ſeinem Freunde an der Hand geführt zu werden.“ — Aber wie tief iſt der deutſche Siegmund noch unter dieſem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29. Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, ſeinen aufgeklärten Verſtand zu zeigen, und die thätige Rolle des rechtſchaffenen Mannes zu ſpielen. Aber Siegmund in der Komödie iſt weiter nichts, als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus ſeiner Schwachheit eine Tugend macht, und ſich ſehr beleidigt findet, daß man ſeinem

zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Seine ganze Wirkſamkeit läuft auf ein Paar mächtige Thorheiten heraus. Das Bürſchchen will ſich ſchlagen und erſtechen.

Der Verfaſſer hat es ſelbſt empfunden, daß ſein Siegmund nicht in genugſamer Handlung erſcheint; aber er glaubt, dieſem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen giebt: „daß ein Menſch ſeines gleichen, in einer Zeit von vier und zwanzig Stunden, nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müſſe zum voraus annehmen, daß er ein rechtſchaffener Mann ſey, wie er beſchrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clariſſe, Eduard, lauter rechtſchaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten.“

Es iſt recht wohl gehandelt, wenn man, im gemeinen Leben, in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen ſetzt; wenn man dem Zeugniſſe, das ſich ehrliche Leute unter einander ertheilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatiſche Dichter mit dieſer Regel der Billigkeit abſpeiſen? Gewiß nicht; ob er ſich ſchon ſein Geſchäft dadurch ſehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne ſehen, wer die Menſchen ſind, und können es nur aus ihren Thaten ſehen. Das Gute, das wir ihnen, bloß auf anderer Wort, zutrauen ſollen, kann uns unmöglich für ſie intereſſiren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringſte eigene Erfahrung davon erhalten, ſo hat es ſogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen ſollen. Weit gefehlt alſo, daß wir deßwegen, weil Julie, ihre Mutter, Clariſſe, Eduard, den Siegmund für den vortrefflichſten, vollkommenſten jungen Menſchen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit ſeyn

ſollten: ſo fangen wir vielmehr an, in die Einſicht aller dieſer Perſonen ein Mißtrauen zu ſetzen, wenn wir nie mit unſern eigenen Augen etwas ſehen, was ihre günſtige Meinung rechtfertigt. Es iſt wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperſon nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinſten kann ſich der Charakter ſchildern; und nur die, welche das meiſte Licht auf ihn werfen, ſind, nach der poetiſchen Schätzung, die größten. Wie traf es ſich denn indeß, daß vier und zwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußerſten Narrheiten Gelegenheit zu ſchaffen, die einem Menſchen in ſeinen Umſtänden nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten ſind auch darnach; könnte der Verfaſſer antworten: doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch ſo natürlich herbeigeführt, noch ſo fein behandelt ſeyn: ſo würden darum die Narrheiten ſelbſt, die wir ihn zu begehen im Begriffe ſehen, ihre üble Wirkung auf unſere Idee von dem jungen ſtürmiſchen Scheinweiſen nicht verlieren. Daß er ſchlecht handle, ſehen wir: daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beiſpielen, ſondern in den allgemeinſten ſchwankendſten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da ſie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen ſoll, als den ihr Herz gewählt hatte, wird beim Rouſſeau nur kaum berührt. Hr. Heufeld hatte den Muth, uns eine ganze Scene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden ſtoßen. Ich war um die Ausführung dieſer Action beſorgt. Aber vergebens; unſere Schauſpieler hatten ſie ſo wohl concertirt; es ward, von Seiten des Vaters und der Tochter, ſo viel Anſtand dabei beobachtet, und dieſer Anſtand

that der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Acteurs könne man so etwas anvertrauen, oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb seyn, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Eckelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muß es nicht wirklich sehen.

Die darauf folgende Scene ist die hervorragendste des ganzen Stückes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischt, wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten sehen. Es beleidigt, es kränkt uns, denjenigen so erniedrigt zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel verzeihen; die Masse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bei Julien anschlagen wollen: da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde: so konnte sie nur durch die plötzliche Ueberraschung der unerwartetsten Begegnung erschüttert, und in einer Art von Betäubung umgelenkt werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln; da Rousseau kein Mittel sah, der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen, ihr sie abzunöthigen, oder, wenn man will, abzustehlen. Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolgt; da es nicht die

Tochter, ſondern der Vater iſt, der endlich nachgiebt: hätte Herr Heufeld die Wendung nicht ein wenig lindern ſollen, durch die Rouſſeau bloß das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen, und das Ungewöhnliche derſelben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit ſetzen wollte? — Doch Kritik, und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das gethan hätte, ſo würden wir um eine Scene gekommen ſeyn, die, wenn ſie ſchon nicht ſo recht in das Ganze paſſen will, doch ſehr kräftig iſt; er würde uns ein hohes Licht in ſeiner Copie vermalt haben, von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkömmt, das aber eine treffliche Wirkung thut. Die Art, mit der Herr Eckhof dieſe Scene ausführte, die Action, mit der er einen Theil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beſchwor; wären es allein werth geweſen, eine kleine Unſchicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden, als dem kalten Kunſtrichter, bei Zergliederung des Planes, merklich wird.

Das Nachſpiel dieſes Abends war, der Schatz; die Nachahmung des Plautinſchen Trinummus, in welcher der Verfaſſer alle die komiſchen Scenen ſeines Originals in einen Aufzug zu concentriren geſucht hat. Er ward ſehr wohl geſpielt. Die Acteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomiſchen ſo nothwendig erfordert wird. Wenn ein halbſchieriger Einfall, eine Unbeſonnenheit, ein Wortſpiel, langſam und ſtotternd vorgebracht wird; wenn ſich die Perſonen auf Armſeligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten ſetzen ſollen, noch erſt viel beſinnen: ſo iſt die Langeweile unvermeidlich. Poſſen müſſen Schlag auf Schlag geſagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu unterſuchen, wie witzig oder unwitzig ſie ſind. Es ſind keine Frauenzimmer in dieſem Stücke; das einzige,

welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin seyn; und freilich lieber keines, als so eines. Sonst möchte ich es niemanden rathen, sich dieser Besonderheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnt, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi, und neuerlich unter den Franzosen Destouches, das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht, und sind daher genöthigt gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heißt: die Mitgift, und wird vom Riccoboni, in seiner Geschichte des italienischen Theaters, als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel: der verborgne Schatz, und ward ein einzigesmal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris, und auch dieses einzigemal nicht ganz bis zu Ende, aufgeführt. Es fand keinen Beifall, und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später als der deutsche Schatz, im Druck erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen, und von mehrern mit so vieler Nacheifrung bearbeiteten Stoffes gewesen; sondern Philemon, bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden Plautus hatte seine ganz eigene Manier in Benennug seiner Stücke; und meistentheils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nannte er Trinummus, den Dreiling; weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Zehntes Stück.

Den 2. Juni 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28. April,) war: das unvermuthete Hinderniß, oder das Hinderniß ohne Hinderniß, vom Destouches.

Wenn wir die Annales des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers, gerade den allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das gegenwärtige, noch der verborgne Schatz, noch das Gespenst mit der Trommel, noch der poetische Dorfjunker, haben sich darauf erhalten; und sind, selbst in ihre Neuheit, nur wenigemal aufgeführt worden. Es beruht sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündigt, oder in welchem er seine besten Werke verfertigt. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es thut, dünkt man sich berechtigt, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser, und glaubt, etwas Schlechters zu finden, sobald man nicht das nämliche findet. Destouches hatte in seinem verheiratheten Philosophen, in seinem Ruhmredigen, in seinem Verschwender Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Moliere, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern klassificiren, dieses zu seiner eigenthümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können: und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urtheil änderten? Ich will damit nicht

sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molierischen von einerlei Güte sey. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren, als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behaglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrentheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt, und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein Schulwitz, seine Masuren sind daher frostiger als lächerlich. Aber dem ungeachtet, — und nur dieses wollte ich sagen, — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Scenen mit unter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt: die neue Agneſe.

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Sprödе; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard. Wie glücklich, o wie glücklich machst du mich, Bernard! rief sie einst in der Entzückung, und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: Aber, Mama, wer ist denn der Bernard, der die Leute glücklich macht? Die Mutter merkte sich verrathen, faßte sich aber geschwind. Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich erwählt habe; einer von den größten im Paradieſe. Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen; Mama bekömmt Verdacht, Mama beschleicht das glückliche Paar; und da bekömmt Mama von dem Töchterchen eben so schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen

jüngſt von Mama gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt ſie, tobt. Nun, was denn, liebe Mama? ſagt endlich das ruhige Mädchen. Sie haben ſich den H. Bernard gewählt; und ich, ich mir den H. Hilar. Warum nicht? — Dieſes iſt eines von den lehrreichen Mährchen, mit welchen das weiſe Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beſchenkte. Favart fand es gerade ſo erbaulich, als die Fabel zu einer komiſchen Oper ſeyn muß. Er ſah nichts anſtößiges darin, als die Namen der Heiligen, und dieſem Anſtoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platoniſche Weiſe, eine Anhängerin der Lehre des Gabalis; und der H. Bernard ward zu einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Geſtalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau beſucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und ſo weiter. Kurz, es entſtand die Operette: Iſabelle und Gertrude, oder die vermeinten Sylphen, welche die Grundlage zur neuen Agneſe iſt. Man hat die Sitten darin den unſrigen näher zu bringen geſucht; man hat ſich aller Anſtändigkeit befliſſen; das liebe Mädchen iſt von der reizendſten, verehrungswürdigſten Unſchuld; und durch das Ganze ſind eine Menge gute komiſche Einfalle verſtreut, die zum Theil dem deutſchen Verfaſſer eigen ſind. Ich kann mich in die Veränderungen ſelbſt, die er mit ſeiner Urſchrift gemacht, nicht naher einlaſſen; aber Perſonen von Geſchmack, welchen dieſe nicht unbekannt war, wünſchten, daß er die Nachbarin, anſtatt des Vaters, beibehalten hätte. — Die Rolle der Agneſe ſpielte Mademoiſelle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Actrice verſpricht, und daher die beſte Aufmunterung verdient. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kömmt ihr hier zu Statten; und ob ſich, bei dieſen Naturgaben, in einer ſolchen Rolle

schon vieles von selbst spielt: so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verriethen, als sich an einer Agnese verrathen darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29. April) ward die Semiramis des Hrn. von Voltaire aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall, und macht, in der Geschichte dieser Bühne, gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Hr. von Voltaire seine Zaire und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er, hätten die Griechen eine geschicktere Exposition, und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen, in witzigen Antithesen, mit einander sprechen; wie der Dichter, mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken, blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demüthig um Erlaubniß bitten, anderer Meinung seyn zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Hrn. von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die

großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdigt hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmuzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Acteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren nothwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Uebelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man, bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater, ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern, und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben, vor der Hand, so gut gespielt, als es sich ungefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altvätrisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden

Vorſtellungen ward dieſer Unſchicklichkeit abgeholfen; die Acteurs machten ſich ihre Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme, zum Beſten eines ſo außerordentlichen Stückes, war, iſt nach der Zeit die beſtändige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris; für die, wie geſagt, Semiramis in dieſem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibt man noch häufig bei der alten Mode, und will lieber aller Illuſion, als dem Vorrechte entſagen, den Zairen und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

Eilftes Stück.

Den 5. Juni 1767.

Die Erſcheinung eines Geiſtes war in einem franzöſiſchen Trauerſpiele eine ſo kühne Neuheit, und der Dichter, der ſie wagte, rechtfertigt ſie mit ſo eignen Gründen, daß es ſich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man ſchrie und ſchrieb von allen Seiten, ſagt der Herr von Voltaire, daß man an Geſpenſter nicht mehr glaube, und daß die Erſcheinung der Todten, in den Augen einer erleuchteten Nation, nicht anders als kindiſch ſeyn könne. Wie? verſetzt er dagegen; das ganze Alterthum hätte dieſe Wunder geglaubt, und es ſollte nicht vergönnt ſeyn, ſich nach dem Alterthume zu richten? Wie? unſere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorſicht geheiligt und es ſollte lächerlich ſeyn, ſie zu erneuern?“

Dieſe Ausrufungen, dünkt mich, ſind rhetoriſcher, als gründlich. Vor allen Dingen wünſchte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu laſſen. In Dingen des Geſchmacks und der Kritik ſind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, ſeinen Gegner zum Stillſchweigen zu bringen, aber nicht ſo

recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden ſollen; nur als eine Art von Ueberlieferung des Alterthums gilt ihr Zeugniß nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugniſſe des Alterthums gelten. Und ſonach hätten wir es auch hier nur mit dem Alterthume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Alterthum hat Geſpenſter geglaubt. Die dramatiſchen Dichter des Alterthums hatten alſo Recht, dieſen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Todte aufgeführt finden, ſo ware es unbillig, ihm nach unſern beſſern Einſichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, dieſe unſere beſſere Einſichten theilende dramatiſche Dichter die nämliche Befugniß? Gewiß nicht. — Aber wenn er ſeine Geſchichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatiſche Dichter iſt kein Geſchichtſchreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geſchehen, ſondern er läßt es vor unſern Augen nochmals geſchehen; und läßt es nochmals geſchehen, nicht der bloßen hiſtoriſchen Wahrheit wegen, ſondern in einer ganz andern und höhern Abſicht; die hiſtoriſche Wahrheit iſt nicht ſein Zweck, ſondern nur das Mittel zu ſeinem Zwecke; er will uns täuſchen, und durch die Täuſchung rühren. Wenn es alſo wahr iſt, daß wir jezt keine Geſpenſter mehr glauben; wenn dieſes Nichtglauben die Täuſchung nothwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuſchung wir unmöglich ſympathiſiren können: ſo handelt jetzt der dramatiſche Dichter wider ſich ſelbſt, wenn er uns dem ungeachtet ſolche unglaubliche Mährchen ausſtaffirt; alle Kunſt, die er dabei anwendet, iſt verloren.

Folglich? Folglich iſt es durchaus nicht erlaubt, Geſpenſter und Erſcheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich

iſt dieſe Quelle des Schrecklichen und Pathetiſchen für uns vertrocknet? Nein; dieſer Verluſt wäre für die Poeſie zu groß; und hat ſie nicht Beiſpiele für ſich, wo das Genie aller unſerer Philoſophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft ſehr ſpöttiſch vorkommen, unſerer Einbildung ſehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen; und die Vorausſetzung wird nur falſch ſeyn. Wir glauben keine Geſpenſter mehr? Wer ſagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es ſo viel: wir ſind endlich in unſern Einſichten ſo weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweiſen können; gewiſſe unumſtößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Geſpenſter im Widerſpruche ſtehen, ſind ſo allgemein bekannt worden, ſind auch dem gemeinſten Manne immer und beſtändig ſo gegenwärtig, daß ihm Alles, was damit ſtreitet, nothwendig lächerlich und abgeſchmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Geſpenſter, kann alſo nur ſo viel heißen: in dieſer Sache, über die ſich faſt eben ſo viel dafür als darwider ſagen läßt, die nicht entſchieden iſt, und nicht entſchieden werden kann, hat die gegenwärtig herrſchende Art zu denken den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben; einige wenige haben dieſe Art zu denken, und viele wollen ſie zu haben ſcheinen; dieſe machen das Geſchrei und geben den Ton; der größte Haufe ſchweigt und verhält ſich gleichgültig, und denkt bald ſo, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Geſpenſter ſpotten, und bei dunkler Nacht mit Grauſen davon erzählen.

Aber in dieſem Verſtande keine Geſpenſter glauben, kann und darf den dramatiſchen Dichter im geringſten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, ſie zu

glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigſten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf ſeine Kunſt an, dieſen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewiſſe Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geſchwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er dieſe in ſeiner Gewalt, ſo mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müſſen wir glauben, was Er will.

So ein Dichter iſt Shakeſpeare, und Shakeſpeare faſt einzig und allein. Vor ſeinem Geſpenſte im Hamlet richten ſich die Haare zu Berge, ſie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, ſich auf dieſes Geſpenſt zu berufen; es macht ihn und ſeinen Geiſt des Ninus — lächerlich.

Shakeſpeares Geſpenſt kömmt wirklich aus jener Welt; ſo dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der ſchaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düſtern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Geſpenſter zu erwarten und zu denken gewohnt ſind. Aber Voltaires Geiſt iſt auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu ſchrecken; es iſt der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts ſagt, nichts thut, was es wahrſcheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er ſich ausgiebt; alle Umſtände vielmehr, unter welchen er erſcheint, ſtören den Betrug, und verrathen das Geſchöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuſchen und ſchrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen ſoll. Man überlege auch nur dieſes einzige: am hellen Tage, mitten in der Verſammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerſchlage angekündigt, tritt das Voltairiſche Geſpenſt aus ſeiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Geſpenſter ſo dreiſt ſind? Welche alte Frau hätte ihm nicht ſagen können,

daß die Geſpenſter das Sonnenlicht ſcheuen, und große Geſellſchaften gar nicht gern beſuchten? Doch Voltaire wußte zuverläßig das auch; aber er war zu furchtſam, zu eckel dieſe gemeinen Umſtände zu nutzen; er wollte uns einen Geiſt zeigen, aber es ſollte ein Geiſt von einer edlern Art ſeyn; und durch dieſe edlere Art verdarb er alles. Das Geſpenſt, das ſich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Geſpenſtern ſind, dünkt mich kein rechtes Geſpenſt zu ſeyn; und alles, was die Illuſion hier nicht befördert, ſtört die Illuſion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, ſo würde er auch von einer andern Seite die Unſchicklichkeit empfunden haben, ein Geſpenſt vor den Augen einer großen Menge erſcheinen zu laſſen. Alle müſſen auf einmal, bei Erblickung deſſelben, Furcht und Entſetzen äußern; alle müſſen es auf verſchiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die froſtige Symmetrie eines Ballets haben ſoll. Nun richte man einmal eine Heerde dumme Statiſten dazu ab; und wenn man ſie auf das glücklichſte abgerichtet hat, ſo bedenke man, wie ſehr dieſer vielfache Ausdruck des nämlichen Affects die Aufmerkſamkeit theilen, und von den Hauptperſonen abziehen muß. Wenn dieſe den rechten Eindruck auf uns machen ſollen, ſo müſſen wir ſie nicht allein ſehen können, ſondern es iſt auch gut, wenn wir ſonſt nichts ſehen, als ſie. Beim Shakeſpeare iſt es der einzige Hamlet, mit dem ſich das Geſpenſt einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei iſt, wird es von der Mutter weder geſehen noch gehört. Alle unſere Beobachtung geht alſo auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm entdecken, deſto bereitwilliger ſind wir, die Erſcheinung, welche dieſe Zerrüttung in ihm verurſacht, für

eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele; aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ungefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9. Juni 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessirt uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage seyn; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen, als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden

haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte, als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle: so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück seyn. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist unstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführt worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu seyn. Die Bühne ist geräumig genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Scenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu,

von dem beſten Geſchmacke, und ſammeln den ſo oft abwechſelnden Ort ſo gut als möglich in Einen.

Den ſiebenten Abend (Donnerſtags, den 30. April) ward der verheirathete Philoſoph, vom Destouches, geſpielt.

Dieſes Luſtſpiel kam im Jahr 1727 zuerſt auf die franzöſiſche Bühne, und fand ſo allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und Tag ſechs und dreißigmal aufgeführt ward. Die deutſche Ueberſetzung iſt nicht die proſaiſche aus den zu Berlin überſetzten ſämmtlichen Werken des Destouches; ſondern eine in Verſen, an der mehrere Hände geflickt und gebeſſert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verſe, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es iſt unbeſchreiblich, wie ſchwer dergleichen Stellen dem Schauſpieler das Agiren machen; und doch werden wenig franzöſiſche Stücke ſeyn, die auf irgend einem deutſchen Theater jemals beſſer ausgefallen wären, als dieſes auf unſerm. Die Rollen ſind alle auf das ſchicklichſte beſetzt, und beſonders ſpielt Madame Löwen die launigte Celiante als eine Meiſterin, und Herr Ackermann den Geront unverbeſſerlich. Ich kann es überhoben ſeyn, von dem Stücke ſelbſt zu reden. Es iſt zu bekannt, und gehört unſtreitig unter die Meiſterſtücke der franzöſiſchen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen ſehen wird.

Das Stück des achten Abends (Freitags, den 1. Mai) war das Kaffeehaus, oder die Schottländerin, des Herrn von Voltaire.

Es ließe ſich eine lange Geſchichte von dieſem Luſtſpiele machen. Sein Verfaſſer ſchickte es als eine Ueberſetzung aus dem Engliſchen des Hume, nicht des Geſchichtſchreibers und Philoſophen, ſondern eines andern dieſes Namens, der ſich durch das Trauerſpiel: Douglas, bekannt gemacht hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der Kaffeeſchenke

des Goldoni etwas Aehnliches; beſonders ſcheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frelon geweſen zu ſeyn. Was aber dort bloß ein bösartiger Kerl iſt, iſt hier zugleich ein elender Scribent, den er Frelon nannte, damit die Ausleger deſto geſchwinder auf ſeinen geſchwornen Feind, den Journaliſten Freron, fallen möchten. Dieſen wollte er damit zu Boden ſchlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich verſetzt. Wir Ausländer, die wir an den hamiſchen Neckereien der franzöſiſchen Gelehrten unter ſich keinen Antheil nehmen, ſehen über die Perſönlichkeiten dieſes Stücks weg, und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd iſt. Wir haben unſere Frelons ſo gut, wie die Franzoſen und Engländer, nur daß ſie bei uns weniger Aufſehen machen, weil uns unſere Literatur überhaupt gleichgültiger iſt. Viele des Treffende dieſes Charakters aber auch gänzlich in Deutſchland weg, ſo hat das Stück doch, noch außer ihm, Intereſſe genug, und der ehrliche Freeport allein könnte es in unſrer Gunſt erhalten. Wir lieben ſeine plumpe Edelmüthigkeit, und die Engländer ſelbſt haben ſich dadurch geſchmeichelt gefunden.

Denn nur ſeinetwegen haben ſie erſt kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er ſich gewachſen zu ſeyn rühmte. Colman, unſtreitig jetzt ihr beſter komiſcher Dichter, hat die Schottländerin, unter dem Titel des engliſchen Kaufmanns, überſetzt, und ihr vollends alle das nationale Colorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So ſehr der Herr von Voltaire die engliſchen Sitten auch kennen will, ſo hatte er doch häufig dagegen verſtoßen; z. E. darin, daß er ſeine Lindane auf einem Kaffeehauſe wohnen läßt. Colman miethet ſie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblirte Zimmer hält, und dieſe Frau

iſt weit anſtändiger die Freundin und Wohlthäterin der jungen verlaſſenen Schöne, als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den engliſchen Geſchmack kräftiger zu machen geſucht. Lady Alton iſt nicht bloß eine eiferſüchtige Furie; ſie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geſchmack und Gelehrſamkeit ſeyn, und giebt ſich das Anſehen einer Schutzgöttin der Literatur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrſcheinlicher zu machen, in der ſie mit dem elenden Frelon ſteht, den er Spatter nennt. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Thätigkeit bekommen, und er nimmt ſich des Vaters der Lindane eben ſo eifrig an, als der Lindane ſelbſt. Was im Franzöſiſchen der Lord Falbridge zu deſſen Begnadigung thut, thut im Engliſchen Freeport, und er iſt es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringt.

Die engliſchen Kunſtrichter haben in Colmans Umarbeitung die Geſinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft, und die Charaktere ſehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen ſie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die eiferſüchtige Ehefrau auf dem Ackermanniſchen Theater ehedem hier geſehen, und nach der diejenigen, die ſich ihrer erinnern, ungefähr urtheilen können. Der engliſche Kaufmann hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genährt; die ganze Verwicklung iſt in dem erſten Acte ſichtbar. Hiernächſt hat er ihnen zu viel Aehnlichkeit mit andern Stücken, und den beſten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen ſie, hätte nicht den geringſten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müſſen; ſeine gute That verliere dadurch alles Verdienſt u. ſ. w.

Es iſt an dieſer Kritik manches nicht ganz ungegründet; indeß ſind wir Deutſchen es ſehr wohl zufrieden, daß die

Handlung nicht reicher und verwickelter iſt. Die engliſche Manier in dieſem Puncte zerſtreut und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der ſich auf einmal überſehen läßt. So wie die Engländer die franzöſiſchen Stücke mit Epiſoden erſt vollpfropfen müſſen, wenn ſie auf ihrer Bühne gefallen ſollen; ſo müßten wir die engliſchen Stücke von ihren Epiſoden erſt entladen, wenn wir unſere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre beſten Luſtſpiele eines Congreve und Wycherley würden uns, ohne dieſen Aushau des allzu wollüſtigen Wuchſes, unausſtehlich ſeyn. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; dieſe ſind zum Theil bei weitem ſo verworren nicht, als ihre Komödien, und verſchiedene haben, ohne die geringſte Veränderung, bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu ſagen wüßte.

Auch die Italiener haben eine Ueberſetzung von der Schottländerin, die in dem erſten Theile der theatraliſchen Bibliothek des Diodati ſteht. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt, ſo wie die deutſche; nur eine Scene zum Schluſſe hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire ſagte, Freron werde in der engliſchen Urſchrift am Ende beſtraft; aber ſo verdient dieſe Beſtrafung ſey, ſo habe ſie ihm doch dem Hauptintereſſe zu ſchaden geſchienen; er habe ſie alſo weggelaſſen. Dem Italiener dünkte dieſe Entſchuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Beſtrafung des Frerons aus ſeinem Kopfe; denn die Italiener ſind große Liebhaber der poetiſchen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12. Juni 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4. Mai) ſollte Cenie geſpielt werden. Es wurden aber auf einmal mehr

als die Hälfte der Schauspieler, durch einen epidemischen Zufall, außer Stand gesetzt zu agiren; und man mußte sich so gut zu helfen suchen, als möglich. Man wiederholte die neue Agneſe, und gab das Singspiel: die Gouvernante.

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5. Mai) ward der poetische Dorfjunker, vom Destouches, aufgeführt.

Dieſes Stück hat im Französischen drei Aufzüge, und in der Ueberſetzung fünf. Ohne dieſe Verbeſſerung war es nicht werth, in die deutſche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Profeſſor Gottſcheds aufgenommen zu werden, und ſeine gelehrte Freundin, die Ueberſetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß ſie ſich nicht den kritiſchen Ausſprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen ſollen. Was koſtet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünf zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man ſchlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Noth an den Mann geht, ſo kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und ſagen: Meine Damen und Herrn, treten ſie ein wenig ab; die Zwiſchenakte ſind des Putzens wegen erfunden, und was hilft ihr Spielen, wenn das Parterre nicht ſehen kann? — Die Ueberſetzung ſelbſt iſt ſonſt nicht ſchlecht, und beſonders ſind der Frau Profeſſorin die Knittelverſe des Maſuren, wie billig, ſehr wohl gelungen. Ob ſie überall eben ſo glücklich geweſen, wo ſie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müſſen geglaubt, würde ſich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbeſſerung dieſer Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeint hatte, habe ich dem ohngeachtet aufmutzen hören. In der Scene, wo Henriette die alberne Dirne ſpielt, läßt Destouches den Maſuren zu ihr ſagen: „Sie ſetzen mich in Erſtaunen, Mademoiſelle; ich habe Sie für eine Virtuoſin

gehalten. O pfui! erwiedert Henriette; wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen; daß Sie es nur wissen. Aber man kann ja, fällt ihr Mafuren ein, beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosin, seyn. Nein, sagt Henriette; ich behaupte, daß man das nicht zugleich seyn kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched, anstatt des Worts, Virtuosin, gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte man, daß sie das that. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu seyn, und ward über den vermeinten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette, in der Person einer dummen Agneſe, sagt, hätte die Frau Professorin immer, ohne Maulspitzen, nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort, Virtuosin, anstößig; Wunder ist deutscher; zudem giebt es unter unsern Schönen funfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte die stumme Schönheit von Schlegel.

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Uebersetzung aufgeführt zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer, als deutsch. Dem ohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine eben so fließende als zierliche Versification, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publicum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte

ſich ehedem der gereimten Komödie ſehr lebhaft angenommen; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derſelben überſtiegen hätte, deſto unwiderleglicher würden ſeine Gründe geſchienen haben. Doch, als er ſelbſt Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unſägliche Mühe es koſte, nur einen Theil derſelben zu überſteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus dieſen überſtiegenen Schwierigkeiten entſteht, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müſſe, ſchadlos halte. Die Franzoſen waren ehedem ſo eckel, daß man ihnen die proſaiſchen Stücke des Moliere, nach ſeinem Tode, in Verſe bringen mußte; und noch jetzt hören ſie ein proſaiſches Luſtſpiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutſchen ſind auch hierin, ſoll ich ſagen billiger, oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorſetzt. Was wäre es auch, wenn ſie jetzt ſchon wählen und ausmuſtern wollten?

Die Rolle der ſtummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten. Eine ſtumme Schöne, ſagt man, iſt nicht nothwendig eine dumme, und die Schauſpielerin hat Unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels ſtumme Schönheit iſt allerdings dumm zugleich; denn daß ſie nichts ſpricht, kömmt daher, weil ſie nichts denkt. Das Feine dabei würde alſo dieſes ſeyn, daß man ſie überall, wo ſie, um artig zu ſcheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechaniſch ſind, und die ſie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen brauchen gar nicht bäuriſch zu ſeyn; ſie können ſo gut und zierlich ſeyn, als ſie nur immer ein Tanzmeiſter lehren kann; denn warum ſollte ſie von ihrem Tanzmeiſter nichts gelernt haben, da ſie ſogar Quadrille gelernt hat?

Und ſie muß Quadrille nicht ſchlecht ſpielen; denn ſie rechnet feſt darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altvätriſch, noch ſchlumpicht ſeyn; denn Frau Praatgern ſagt ausdrücklich:

„Biſt du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch ſehn!
„Nun! — dreh dich um! — das iſt ja gut, und ſitzt galant.
„Was ſagt denn der Phantaſt, dir fehlte der Verſtand?

In dieſer Muſterung der Frau Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Aeußerliche ſeiner ſtummen Schöne zu ſeyn wünſche. Gleichfalls ſchön, nur nicht reizend.

„Laß ſehn, wie trägſt du dich? — Den Kopf nicht ſo zurücke!

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts, als zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeiſter; man muß alſo Charlotten den Tanzmeiſter anſehen, und je mehr, je beſſer; denn das ſchadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr ſind die zierlich ſteifen Tanzmeiſtermanieren gerade die, welche der ſtummen Schönheit am meiſten entſprechen; ſie zeigen die Schönheit in ihrem beſten Vortheile, nur daß ſie ihr das Leben nehmen.

„Wer fragt: hat ſie Verſtand? der ſeh nur ihre Blicke.

Recht wohl, wenn man eine Schauſpielerin mit großen ſchönen Augen zu dieſer Rolle hat. Nur müſſen ſich dieſe ſchöne Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müſſen langſam und ſtier ſeyn; ſie müſſen uns, mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte, in Flammen ſetzen wollen, aber nichts ſagen.

„Geh doch einmal herum. — Gut! hieher! — Neige dich!
„Da haben wir's, das fehlt. Nein, ſieh! So neigt man ſich.

Dieſe Zeilen verſteht man ganz falſch, wenn man Charlotten

eine bäuriſche Neige, einen dummen Knix machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt ſeyn, und wie geſagt, ihrem Tanzmeiſter keine Schande machen. Frau Praatgern muß ſie nur noch nicht affektirt genug finden. Charlotte verbeugt ſich und Frau Praatgern will, ſie ſoll ſich dabei zieren. Das iſt der ganze Unterſchied, und Madame Löwen bemerkte ihn ſehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern ſonſt eine Rolle für ſie iſt. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewiſſen Geſichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauſchung einer Tochter iſt, durchaus nicht laſſen.

Den elften Abend (Mittwochs, den 6. Mai) ward Miß Sara Sampſon aufgeführt.

Man kann von der Kunſt nichts mehr verlangen, als was Madame Henſeln in der Rolle der Sara leiſtet, und das Stück ward überhaupt ſehr gut geſpielt. Es iſt ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meiſten Theatern. Ob der Verfaſſer mit allen dieſen Verkürzungen ſo recht zufrieden iſt, daran zweifle ich faſt. Man weiß ja, wie die Autores ſind; wenn man ihnen auch nur einen Niednagel nehmen will, ſo ſchreien ſie gleich: Ihr kommt mir ans Leben! Freilich iſt der übermäßigen Länge eines Stücks, durch das bloße Weglaſſen, nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfaſſer die fremden Verkürzungen nicht anſtehen; ſo mache er ſelbſt welche, falls es ihm der Mühe werth dünkt, und er nicht von denjenigen iſt, die Kinder in die Welt ſetzen, und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henſeln ſtarb ungemein anſtändig; in der malerischſten Stellung; und beſonders hat mich ein Zug

außerordentlich überraſcht. Es iſt eine Bemerkung an Sterbenden, daß ſie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Dieſe Bemerkung machte ſie ſich auf die glücklichſte Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte ſich auf einmal, aber nur in den Fingern des erſtarrten Armes, ein gelinder Spasmus; ſie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder ſank: das letzte Aufflattern eines verlöſchenden Lichts; der jüngſte Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer dieſe Feinheit in meiner Beſchreibung nicht ſchön findet, der ſchiebe die Schuld auf meine Beſchreibung: aber er ſehe ſie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16. Juni 1767.

Das bürgerliche Trauerſpiel hat an dem franzöſiſchen Kunſtrichter, welcher die Sara ſeiner Nation bekannt gemacht,[1] einen ſehr gründlichen Vertheidiger gefunden. Die Franzoſen billigen ſonſt ſelten etwas, wovon ſie kein Muſter unter ſich ſelbſt haben.

Die Namen von Fürſten und Helden können einem Stücke Pomp und Majeſtät geben; aber zur Rührung tragen ſie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umſtände den unſrigen am nächſten kommen, muß natürlicher Weiſe am tiefſten in unſre Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, ſo haben wir es mit ihnen als mit Menſchen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand ſchon öfters ihre Unfälle wichtiger, ſo macht er ſie darum nicht intereſſanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt

[1] Journal Etranger, Decembre 1761.

werden; unſere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenſtand, und ein Staat iſt ein viel zu abſtrakter Begriff für unſere Empfindungen.

„Man thut dem menſchlichen Herzen Unrecht, ſagt auch Marmontel, man verkennt die Natur, wenn man glaubt, daß ſie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menſchen überhaupt: dieſe ſind pathetiſcher, als alles; dieſe behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geſchlechtsname, die Geburt des Unglücklichen iſt, den ſeine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde, und das verführeriſche Beiſpiel, ins Spiel verſtrickt, der ſeinen Wohlſtand und ſeine Ehre darüber zu Grunde gerichtet, und nun im Gefängniſſe ſeufzet, von Scham und Reue zerriſſen? Wenn man fragt, wer er iſt; ſo antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu ſeiner Marter iſt er Gemahl und Vater; ſeine Gattin, die er liebt und von der er geliebt wird, ſchmachtet in der äußerſten Bedürfniß, und kann ihren Kindern, welche Brod verlangen, nichts als Thränen geben. Man zeige mir in der Geſchichte der Helden eine rührendere, moraliſchere, mit einem Worte tragiſchere Situation! Und wenn ſich endlich dieſer Unglückliche vergiftet; wenn er, nachdem er ſich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen: was fehlt dieſem ſchmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo ſich zu den Schreckniſſen des Todes marternde Vorſtellungen, wie glücklich er habe leben können, geſellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu ſeyn? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet ſich denn nicht dieſes Wunderbare genugſam in dem plötzlichen Uebergange von der Ehre zur Schande, von der Unſchuld zum

Verbrechen, von der ſüßeſten Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in dem äußerſten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit geſtürzt?"

Man laſſe aber dieſe Betrachtungen den Franzoſen, von ihren Diderots und Marmontels, noch ſo eingeſchärft werden: es ſcheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerſpiel darum bei ihnen beſonders in Schwang kommen werde. Die Nation iſt zu eitel, iſt in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinſten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Geſellſchaft mit ſeines gleichen iſt ſo viel als ſchlechte Geſellſchaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über ſein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und ſie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der ſie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen verſteht. Der Verſuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit nennt, hat ſchon große Schönheiten; und bis die Franzoſen daran Geſchmack gewinnen, hätten wir es für unſer Theater adoptiren ſollen.

Was der erſtgedachte Kunſtrichter an der deutſchen Sara ausſetzt, iſt zum Theil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfaſſer wird lieber ſeine Fehler behalten, als ſich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert ſich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit ſagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unſere Freunde rathen. Es giebt auch nothwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von ſeinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind iſt bucklicht; aber es befindet ſich ſonſt ganz gut."

Den zwölften Abend (Donnerſtags, den 7. Mai) ward der Spieler, vom Regnard, aufgeführt.

Dieſes Stück iſt ohne Zweifel das beſte, was Regnard gemacht hat; aber Riviere du Freny, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anſpruch. Er beklagte ſich, daß ihm Regnard die Anlage und verſchiedene Scenen geſtohlen habe; Regnard ſchob die Beſchuldigung zurück, und jetzt wiſſen wir von dieſem Streite nur ſo viel mit Zuverläſſigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius geweſen. Wenn es Regnard war, ſo müſſen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er ſich überwinden konnte, die Vertraulichkeit ſeines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte ſich, bloß zu unſerm Beſten, der Materialien, von denen er voraus ſahe, daß ſie verhunzt werden würden. Wir hätten nur einen ſehr elenden Spieler, wenn er gewiſſenhafter geweſen wäre. Doch hätte er die That eingeſtehen, und dem armen Du Freny einen Theil der damit erworbenen Ehre laſſen müſſen.

Den dreizehnten Abend (Freitags, den 8. Mai) ward der verheirathete Philoſoph wiederholt; und den Beſchluß machte der Liebhaber als Schriftſteller und Bedienter.

Der Verfaſſer dieſes kleinen artigen Stücks heißt Ceron; er ſtudirte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern in Paris zu ſpielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11. Mai) wurden die coquette Mutter vom Quinault, und der Advocat Patelin aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die beſten Stücke gerechnet, die ſich auf dem franzöſiſchen Theater aus dem vorigen Jahrhundert erhalten haben. Es iſt wirklich viel gutes Komiſches darin, deſſen ſich Moliere nicht hätte ſchämen dürfen. Aber der fünfte Act und die ganze Auflöſung hätte weit beſſer ſeyn können; der alte Sklave, deſſen in den

vorhergehenden Acten gedacht wird, kömmt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deßwegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist. Die coquette Mutter ist auch sein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten, die verunreinigten Verliebten, können bewenden lassen.

Der Advocat Patelin ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand. Es verdiente ihn auch, wegen der ungemeinen Lustigkeit, und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringt, und nicht auf bloßen Einfällen beruht. Brueys gab ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführt wird. Herr Eckhof spielt den Patelin ganz vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12. Mai) ward Lessings Freigeist vorgestellt.

Man kennt ihn hier unter dem Titel des beschämten Freigeistes, weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn von Brave, das eben diese Aufschrift führt, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adraste ist auch nicht einzig und allein der Freigeist; sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter Theil. Die eitle unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrthum gleichgültige Lisidor, der spitzbübische Johann, sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stückes erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne

Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Böck den Theophan mit alle dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um dem endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adraſt verkennt, und auf dem die ganze Katastrophe beruht, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Herrn Pfeffels: der Schatz.

Dieser Dichter hat sich, außer diesem kleinen Stücke, noch durch ein anderes, der Eremit, nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den Schatz hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch die ohnedem schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studirtes Ansehen bekommen, und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem Eremiten, welches ein kleines Trauerspiel seyn soll, das man, anstatt der allzulustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen, als zum Gähnen übergehen.

Funfzehntes Stück.

Den 19. Juni 1767.

Den sechzehnten Abend (Mittwochs, den 13. Mai) ward die Zaire des Herrn von Voltaire aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte, sagt Herr von Voltaire, wird es nicht unangenehm seyn, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß, seiner Meinung nach,

die Tragödie auch eben nicht der ſchicklichſte Ort für die Liebe ſey; wenn ſie aber doch mit aller Gewalt verliebte Heiden haben müßten, ſo wolle er ihnen welche machen, ſo gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet, und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein chriſtliches Trauerſpiel, und es iſt oft, anſtatt des Polyeukts, vorgeſtellt worden."

Den Damen haben wir alſo dieſes Stück zu verdanken und es wird noch lange das Lieblingsſtück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein ſtolzer Sieger, nur von der Schönheit beſiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumſchränkten Gebieterin verwandelt; ein verlaſſenes Mädchen, zur höchſten Staffel des Glücks, durch nichts als ihre ſchönen Augen, erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion ſtreiten, das ſich zwiſchen ſeinen Gott und ſeinen Abgott theilt, das gern fromm ſeyn möchte, wenn es nur nicht aufhören ſollte zu lieben; ein Eiferſüchtiger, der ſein Unrecht erkennt, und es an ſich ſelbſt rächt: wenn dieſe ſchmeichelnde Ideen das ſchöne Geſchlecht nicht beſtechen, durch was ließe es ſich denn beſtechen?

Die Liebe ſelbſt hat Voltairen die Zaire dictirt: ſagt ein Kunſtrichter artig genug. Richtiger hätte er geſagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe ſelbſt arbeiten helfen; und das iſt Romeo und Julie, vom Shakeſpeare. Es iſt wahr, Voltaire läßt ſeine verliebte Zaire ihre Empfindungen ſehr fein, ſehr anſtändig ausdrücken: aber was iſt dieſer Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinſten geheimſten Ränke, durch die ſich die Liebe in unſere Seele einſchleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die ſie darin gewinnt, aller der Kunſtgriffe, mit denen ſie

jede andere Leidenſchaft unter ſich bringt, bis ſie der einzige Tyrann aller unſerer Begierden und Verabſcheuungen wird? Voltaire verſteht, wenn ich ſo ſagen darf, den Kanzleiſtyl der Liebe vortrefflich; das iſt, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn ſie ſich auf das behutſamſte und gemeſſenſte ausdrücken will, wenn ſie nichts ſagen will, als was ſie bei der ſpröden Sophiſtin und bei dem kalten Kunſtrichter verantworten kann. Aber der beſte Kanzliſt weiß von den Geheimniſſen der Regierung nicht immer das meiſte; oder hat gleichwohl Voltaire in das Weſen der Liebe eben die tiefe Einſicht, die Shakeſpeare gehabt, ſo hat er ſie wenigſtens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht iſt weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eiferſucht läßt ſich ungefähr eben das ſagen. Der eiferſüchtige Orosmann ſpielt, gegen den eiferſüchtigen Othello des Shakeſpeare, eine ſehr kahle Figur. Und doch iſt Othello offenbar das Vorbild des Orosmann geweſen. Cibber ſagt,[1] Voltaire habe ſich des Brandes bemächtigt, der den tragiſchen Scheiterhaufen des Shakeſpeare in Gluth geſetzt. Ich hätte geſagt: eines Brandes aus dieſem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmt. Wir hören in dem Orosmann einen Eiferſüchtigen reden, wir ſehen ihn die raſche That eines Eiferſüchtigen begehen; aber von der Eiferſucht ſelbſt lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen iſt das vollſtändigſte Lehrbuch über dieſe traurige Raſerei; da können wir alles lernen, was ſie angeht, ſie erwecken und ſie vermeiden.

[1] From English Plays, Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile

Aber iſt es denn immer Shakeſpeare, werden einige meiner Leſer fragen, immer Shakeſpeare, der alles beſſer verſtanden hat, als die Franzoſen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht leſen. — Ich ergreife dieſe Gelegenheit, das Publicum an etwas zu erinnern, das es vorſetzlich vergeſſen zu wollen ſcheint. Wir haben eine Ueberſetzung vom Shakeſpeare. Sie iſt noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert ſich ſchon mehr darum. Die Kunſtrichter haben viel Böſes davon geſagt. Ich hätte große Luſt, ſehr viel Gutes davon zu ſagen. Nicht, um dieſen gelehrten Männern zu widerſprechen; nicht, um die Fehler zu vertheidigen, die ſie darin bemerkt haben: ſondern, weil ich glaube, daß man von dieſen Fehlern kein ſolches Aufheben hätte machen ſollen. Das Unternehmen war ſchwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in der Eil noch öfter verſtoßen, und aus Unwiſſenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird ſchwerlich jemand beſſer machen. So wie er uns den Shakeſpeare geliefert hat, iſt es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es ſie liefert, ſo beleidigen, daß wir nothwendig eine beſſere Ueberſetzung haben müßten.

Doch wieder zur Zaire. Der Verfaſſer brachte ſie im Jahre 1733 auf die Pariſer Bühne; und drei Jahr darauf ward ſie ins Engliſche überſetzt, und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane geſpielt. Der Ueberſetzer war Aaron Hill, ſelbſt ein dramatiſcher Dichter, nicht von der ſchlechteſten Gattung. Voltaire fand ſich ſehr dadurch geſchmeichelt, und was er, in dem ihm eigenen Tone der ſtolzen Beſcheidenheit, in der Zuſchrift ſeines Stücks an den Engländer

Fackener, davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgiebt. Wehe dem, der Voltaire's Schriften überhaupt nicht mit dem sceptischen Geiste liest, in welchem er einen Theil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison [1] unterworfen; denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Act mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren, als das Uebrige des Stücks; und nothwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen, und Cleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Uebersetzer der Zaire ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen, und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht

[1] Le plus sage de vos écrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt weise: aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erkennen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kömmt.

viel. Wahr iſt es, daß die Engländer, vom Shakeſpeare an, und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Verſen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß dieſe gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß ſie nothwendig Vergleichungen enthalten müſſen, das iſt grundfalſch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragiſchen Dichter ſeines Volkes auch geleſen habe, ſo etwas unter die Naſe ſagen können. Zweitens iſt es nicht an dem, daß Hill in ſeiner Ueberſetzung der Zaire von dieſer Gewohnheit abgegangen. Es iſt zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Ueberſetzung ſeines Stücks nicht genauer ſollte angeſehen haben, als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es ſo ſeyn. Denn ſo gewiß ſie in reimfreien Verſen iſt, ſo gewiß ſchließt ſich auch jeder Act mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten ſie freilich nicht; aber, wie geſagt, unter allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakeſpeare, und Johnſon, und Dryden, und Lee, und Otway, und Rowe, und wie ſie alle heißen, ihre Aufzüge ſchließen, ſind ſicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill alſo beſonders? Hätte er aber auch wirklich das Beſondere gehabt, das ihm Voltaire leiht: ſo wäre doch drittens das nicht wahr, daß ſein Beiſpiel von dem Einfluſſe geweſen, von dem es Voltaire ſeyn läßt. Noch bis dieſe Stunde erſcheinen in England eben ſo viel, wo nicht noch mehr Trauerſpiele, deren Acte ſich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill ſelbſt hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verſchiedene, noch nach der Ueberſetzung der Zaire, gemacht, ſich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was iſt es denn nun, ob wir zuletzt Reime

hören oder keine? Wenn ſie da ſind, können ſie vielleicht dem Orcheſter noch nutzen; als Zeichen nämlich, nach den Inſtrumenten zu greifen, welches Zeichen auf dieſe Art weit ſchicklicher aus dem Stücke ſelbſt abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüſſel giebt.

Sechzehntes Stück.

Den 23. Juni 1767.

Die engliſchen Schauſpieler waren zu Hills Zeiten ein wenig ſehr unnatürlich; beſonders war ihr tragiſches Spiel äußerſt wild und übertrieben; wo ſie heftige Leidenſchaften auszudrücken hatten, ſchrien und gebärdeten ſie ſich als Beſeſſene; und das Uebrige tönten ſie in einer ſteifen, ſtrotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Sylbe den Komödianten verrieth. Als er daher ſeine Ueberſetzung der Zaire aufführen zu laſſen gedacht war, vertraute er die Rolle der Zaire einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie geſpielt hatte. Er urtheilte ſo: dieſes junge Frauenzimmer hat Gefühl, und Stimme, und Figur, und Anſtand; ſie hat den falſchen Ton des Theaters noch nicht angenommen; ſie braucht keine Fehler erſt zu verlernen; wenn ſie ſich nur ein paar Stunden überreden kann, das wirklich zu ſeyn, was ſie vorſtellt, ſo darf ſie nur reden, wie ihr der Mund gewachſen, und alles wird gut gehen. Es ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen behaupteten, daß nur eine ſehr geübte, ſehr erfahrene Perſon einer ſolchen Rolle Genüge leiſten könne, wurden beſchämt. Dieſe junge Actrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber, und der erſte Verſuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meiſterſtück. Es iſt merkwürdig, daß auch die franzöſiſche Schauſpielerin, welche die Zaire

zuerſt ſpielte, eine Anfängerin war. Die junge reizende Mademoiſelle Goſſin ward auf einmal dadurch berühmt, und ſelbſt Voltaire ward ſo entzückt über ſie, daß er ſein Alter recht kläglich bedauerte.

Die Rolle des Orosmann hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profeſſion, ſondern ein Mann von Stande war. Er ſpielte aus Liebhaberei, und machte ſich nicht das geringſte Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das ſo ſchätzbar als irgend ein anders iſt. In England ſind dergleichen Exempel von angeſehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitſpielen, nicht ſelten. „Alles was uns dabei befremden ſollte, ſagt der Herr von Voltaire, iſt dieſes, daß es uns befremdet. Wir ſollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhangen. Der franzöſiſche Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernſpielern getanzt; und man hat weiter nichts beſonders dabei gefunden, als daß dieſe Art von Luſtbarkeit aus der Mode gekommen. Was iſt zwiſchen den beiden Künſten für ein Unterſchied, als daß die eine über die andere eben ſo weit erhaben iſt, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfordern, über bloß körperliche Fertigkeiten ſind?“

Ins Italieniſche hat der Graf Gozzi die Zaire überſetzt; ſehr genau und ſehr zierlich; ſie ſteht in dem dritten Theile ſeiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen, als in dieſer? Mit der einzigen Freiheit, die ſich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man ſchwerlich zufrieden ſeyn. Nachdem ſich Orosmann erſtochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte ſagen, uns über das Schickſal des Nereſtan zu beruhigen. Aber was thut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt,

einen Türken ſo gelaſſen wegſterben zu laſſen. Er legt alſo dem Orosmann noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller Winſeln und Verzweiflung. Ich will ſie der Seltenheit halber unter den Text ſetzen. [1]

Es iſt doch ſonderbar, wie weit ſich hier der deutſche Geſchmack von dem welſchen entfernt! Dem Welſchen iſt Voltaire zu kurz; uns Deutſchen iſt er zu lang. Kaum hat Orosmann geſagt „verehret und gerochen;“ kaum hat er ſich den tödtlichen Stoß beigebracht, ſo laſſen wir den Vorhang niederfallen. Iſt es denn aber auch wahr, daß der deutſche Geſchmack dieſes ſo haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken: aber warum machen wir ſie? Wollen wir denn im Ernſt, daß ſich ein Trauerſpiel wie ein Epigramm ſchließen ſoll? Immer mit der Spitze des Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelaſſenen, ernſten Deutſchen die flatternde Ungeduld,

[1] Questo mortale orror che per le vene
Tutte mi scorre, omai non è dolore,
Che basti ad appagarti, anima bella.
Ferece cor, cor dispietato, e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
Tinte del sangue di sì cara donna,
Voi — voi — dov' è quel ferro? Un' altra volta
In mezzo al petto — Oimè, dov' è quel ferro?
L'acuta punta — —
Tenebre, e notte
Si fanno intorno — —
Perchè non posso — —
Non posso spargere
Il sangue tutto?
Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,
Dove sei? — piu non posso — oh Dio! non posso —
Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio!

ſobald die Execution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch ſo wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch ſo unentbehrliche Worte wären? Doch ich forſche vergebens nach der Urſache einer Sache, die nicht iſt. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauſpieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmüthigen Sultans vernehmen; recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nereſtan noch theilen: aber wir ſollen nicht. Und warum ſollen wir nicht? Auf dieſes warum, weiß ich kein darum. Sollten wohl die Orosmannsſpieler daran Schuld ſeyn? Es wäre begreiflich genug, warum ſie gern das letzte Wort haben wollten. Erſtochen und geklatſcht! Man muß Künſtlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die Zaire einen ſchärfern Kunſtrichter gefunden, als unter den Holländern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des berühmten Acteurs dieſes Namens auf dem Amſterdamer Theater, fand ſo viel daran auszuſetzen, daß er es für etwas kleines hielt, eine beſſere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere,[1] in der die Bekehrung der Zaire das Hauptwerk iſt, und die ſich damit endet, daß der Sultan über ſeine Liebe ſiegt, und die chriſtliche Zaire mit aller der Pracht in ihr Vaterland ſchickt, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß iſt; der alte Luſignan ſtirbt vor Freuden. Wer iſt begierig, mehr davon zu wiſſen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragiſchen Dichters iſt dieſer, daß er uns kalt läßt; er intereſſire uns, und mache mit den kleinen mechaniſchen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulyſſes müſſen ſie nicht ſelber ſpannen wollen. Dieſes ſage ich darum,

[1] Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel. Amsterdam 1745.

weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik, geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivirten Auftreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Scene im dritten Acte nicht entgangen. „Orosmann, sagt er, kömmt, Zairen in die Moschee abzuholen; Zaire weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosmann bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimt sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zairen, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?“ — Guter Duim! wenn sich Zaire deutlicher erklärt hätte: wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Pilze gegangen? — Ganz recht! auch die zweite Scene des dritten Acts ist eben so abgeschmackt: Orosmann kömmt wieder zu Zairen; Zaire geht abermals, ohne die geringste nähere Erklärung, ab, und Orosmann, der gute Schlucker (dien goeden hals), tröstet sich deßfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwicklung, oder Ungewißheit, mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

Die letzterwähnte Scene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Orosmann hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein eben so feiner Kenner zu empfinden fähig ist.

Er muß aus einer Gemüthsbewegung in die andere übergehen, und dieſen Uebergang durch das ſtumme Spiel ſo natürlich zu machen wiſſen, daß der Zuſchauer durchaus durch keinen Sprung, ſondern durch eine zwar ſchnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgeriſſen wird. Erſt zeigt ſich Orosmann in aller ſeiner Großmuth, willig und geneigt, Zairen zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen ſeyn ſollte, falls ſie nur aufrichtig genug iſt, ihm länger kein Geheimniß davon zu machen. Indem erwacht ſeine Leidenſchaft auf's neue, und er fordert die Aufopferung ſeines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, ſie unter dieſer Bedingung aller ſeiner Huld zu verſichern. Doch da Zaire auf ihrer Unſchuld beſteht, wider die er ſo offenbare Beweiſe zu haben glaubt, bemeiſtert ſich ſeiner nach und nach der äußerſte Unwille. Und ſo geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit, und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles was Remond de Saint Albine, in ſeinem Schauſpieler,[1] hierbei beobachtet wiſſen will, leiſtet Herr Eckhof auf eine ſo vollkommene Art, daß man glauben ſollte, er allein könne das Vorbild des Kunſtrichters geweſen ſeyn.

Siebzehntes Stück.

Den 26. Juni 1767.

Den ſiebzehnten Abend (Donnerſtags, den 14. Mai) ward der Sidney, vom Greſſet, aufgeführt.

Dieſes Stück kam im Jahr 1745 zuerſt auf's Theater. Ein Luſtſpiel wider den Selbſtmord, konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzoſen ſagten: es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer

[1] Le Comédien, Partie II. Chap. X. p. 209.

dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophirt, ehe er die That begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmuth scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so wie das Stück ist, scheint es für uns Deutsche recht gut zu seyn. Wir mögen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln, und finden es unserer Ehre eben nicht nachtheilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält, und das Geständniß, falsch philosophirt zu haben, uns abgewinnt. Wir werden daher dem Dümont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etiquette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidigt. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist, als der gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer u. s. w.“ Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden, er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte thun sollen. Wenn ich schon, wider seine Vorschrift, nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden, und wieder

auf ihn zurückkommen. Es ſey uns immer angelegener, Menſchlichkeit zu zeigen, als Lebensart!

Herr Eckhof ſpielt den Sidney ſo vortrefflich — Es iſt unſtreitig eine von ſeinen ſtärkſten Rollen. Man kann die enthuſiaſtiſche Melancholie, das Gefühl der Fühlloſigkeit, wenn ich ſo ſagen darf, worin die ganze Gemüthsverfaſſung des Sidney beſteht, ſchwerlich mit mehr Kunſt, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichthum von malenden Geſten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichſam Figur und Körper giebt, und ſeine innerſten Empfindungen in ſichtbare Gegenſtände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Ueberzeugung! —

Den Beſchluß machte dieſen Abend ein Stück in einem Aufzuge, nach dem Franzöſiſchen des l'Affichard, unter dem Titel: Iſt er von Familie? Man erräth gleich, daß ein Narr oder eine Närrin darin vorkommen muß, der es hauptſächlich um den alten Adel zu thun iſt. Ein junger wohlerzogener Menſch, aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt ſich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt von der Aufklärung dieſes Puncts ab. Der junge Menſch hielt ſich nur für den Pflegeſohn eines gewiſſen bürgerlichen Liſanders, aber es findet ſich, daß Liſander ſein wahrer Vater iſt. Nun wäre weiter an die Heirath nicht zu denken, wenn nicht Liſander ſelbſt ſich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande herablaſſen müſſen. In der That iſt er von eben ſo guter Geburt, als der Marquis; er iſt des Marquis Sohn, den jugendliche Ausſchweifungen aus dem väterlichen Hauſe vertrieben. Nun will er ſeinen Sohn brauchen, um ſich mit ſeinem Vater auszuſöhnen. Die Ausſöhnung gelingt, und macht das Stück gegen das Ende ſehr rührend. Da alſo der Hauptton deſſelben rührender, als komiſch iſt: ſollte uns nicht

auch der Titel mehr jenes als dieſes erwarten laſſen? Der Titel iſt eine wahre Kleinigkeit; aber dießmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erſchöpfen; aber er ſollte doch auch nicht irre führen. Und dieſer thut es ein wenig. Was iſt leichter zu ändern, als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutſchen Verfaſſers von dem Originale gereichen mehr zum Vortheile des Stücks, und geben ihm das einheimiſche Anſehen, das faſt allen von dem franzöſiſchen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15. Mai) ward das Geſpenſt mit der Trommel geſpielt.

Dieſes Stück ſchreibt ſich eigentlich aus dem Engliſchen des Addiſon her. Addiſon hat nur eine Tragödie, und nur eine Komödie gemacht. Die dramatiſche Poeſie überhaupt war ſein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß ſich überall aus dem Handel zu ziehen; und ſo haben ſeine beiden Stücke, wenn ſchon nicht die höchſten Schönheiten ihrer Gattung, wenigſtens andere, die ſie noch immer zu ſehr ſchätzbaren Werken machen. Er ſuchte ſich mit dem einen ſowohl als mit dem andern der franzöſiſchen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addiſons, und dieſe Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geſchmacke der Engländer werden. Begnüge ſich damit, wer keine höhere Schönheiten kennt!

Destouches, der in England perſönlichen Umgang mit Addiſon gehabt hatte, zog das Luſtſpiel deſſelben über einen noch franzöſiſchern Leiſten. Wir ſpielen es nach ſeiner Umarbeitung; in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kälter und kraftloſer geworden. Wenn ich mich indeß nicht irre, ſo hat Madame Gottſched, von der ſich die deutſche Ueberſetzung herſchreibt, das engliſche Original mit

zur Hand genommen, und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellt.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18. Mai) ward der verheirathete Philosoph, vom Destouches, wiederholt.

Des Regnard Demokrit war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19. Mai) gespielt wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich, als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten seyn müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Uebliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anderes Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus, und setze blos erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut, als ein anderer, gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bären waren; daß es, zu der Zeit des Demokrits, keinen König hatte u. s. w. Aber er hat das alles jetzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen seyn, der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits, nicht deßwegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es

Unſinn in jedes andern Munde ſeyn würde, der Dichter möchte ihn genannt haben wie er wolle. Aber was überſieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler ſetzen? Der Charakter des Strabo iſt gleichwohl ſchwer zu beſtimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen ſoll; er ändert ſeinen Ton gegen jeden, mit dem er ſpricht; bald iſt er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher Schulfuchs, bald ein unverſchämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis iſt ungemein komiſch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiſelle Beauval und la Thorilliere dieſe Scenen zuerſt ſpielten, hat ſich von einem Acteur zum andern, von einer Actrice zur andern fortgepflanzt. Es ſind die unanſtändigſten Grimaſſen; aber da ſie durch die Ueberlieferung bei Franzoſen und Deutſchen geheiligt ſind, ſo kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu ſagen, daß man ſie eigentlich kaum in dem niedrigſten Poſſenſpiele dulden ſollte. Der beſte, drolligſte und ausgeführteſte Charakter iſt der Charakter des Thalers; ein wahrer Bauer, ſchalkiſch und geradezu; voller boshafter Schnurren; und der, von der poetiſchen Seite betrachtet, nichts weniger als epiſodiſch, ſondern zu Auflöſung des Knoten eben ſo ſchicklich als unentbehrlich iſt. [1]

Achtzehntes Stück.

Den 30. Juni 1767.

Den einundzwanzigſten Abend (Mittwochs, den 20. Mai) wurde das Luſtſpiel des Marivaux, die falſchen Vertraulichkeiten, aufgeführt.

[1] Histoire du Théâtre François. T. XIV. p. 164.

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763, in einem Alter von zweiundsiebzig. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Drittheile den Harlekin haben, weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch die falschen Vertraulichkeiten, die 1763 zuerst, ohne besondern Beifall, gespielt, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden, und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannichfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche schimmernde, und öfters allzugesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallipides seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Gr. Magnificenz des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen, und war ganz weiß anstatt schecktigr gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch die falſchen Vertraulichkeiten haben einen Harlekin, der in der deutſchen Ueberſetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin iſt todt, Gottſched iſt auch todt: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernſte; wenn er unter fremdem Namen zu dulden iſt, warum nicht auch unter ſeinem? „Er iſt ein ausländiſches Geſchöpf;“ ſagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt ſich, wie ſich kein Menſch unter uns trägt:“ — ſo braucht er nicht erſt lange zu ſagen, wer er iſt. „Es iſt widerſinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erſcheinen zu ſehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, ſondern als eine ganze Gattung betrachten; es iſt nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken, übermorgen in den falſchen Vertraulichkeiten, wie ein wahrer Hans in allen Gaſſen, vorkömmt; ſondern es ſind Harlekine; die Gattung leidet tauſend Varietäten; der im Timon iſt nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieſer in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelaſſen. Warum wollen wir eckler, in unſern Vergnügungen wähliger, und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender ſeyn, als — ich will nicht ſagen, die Franzoſen und Italiener ſind — ſondern, als ſelbſt die Römer und Griechen waren? War ihr Paraſit etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch ſeine eigene, beſondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, ſie mochten ſich nun in die Geſchichte des Stücks ſchicken oder nicht?

Harlekin hat, vor einigen Jahren, ſeine Sache vor dem Richterſtuhle der wahren Kritik mit eben ſo vieler Laune

als Gründlichkeit vertheidigt. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser über das Groteske-Komische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleins der Lobredner des Harlekin zu werden. Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

Außer dem Harlekin kömmt in den falschen Vertraulichkeiten noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrigue führt. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merschy ein paar Acteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21. Mai) ward die Zelmire des Herrn Du Belloy aufgeführt.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern französischen Literatur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der Belagerung von Calais. Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werthe eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem

Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer, als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde, oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebaut werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Theil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig seyn werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllt. Man spreche von Einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen, (das wird doch wenigstens das Theater seyn?) durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sey Dank, ruft nicht bloß der Wucherer Albinus, daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!“

— — — — Eu!

Rem poteris servare tuam! — —

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist

freilich unter uns nichts, was im geringſten mit den freien Künſten in Verbindung ſteht. Aber,

— hæc animos ærugo et cura peculi
Cum semel imbuerit —

Doch ich vergeſſe mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?

Du Belloy war ein junger Menſch, der ſich auf die Rechte legen wollte oder ſollte. Sollte wird es wohl mehr geweſen ſeyn. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus bei Seite und ward Komödiant. Er ſpielte einige Zeit unter der franzöſiſchen Truppe zu Braunſchweig, machte verſchiedene Stücke, kam wieder in ſein Vaterland, und ward geſchwind durch ein paar Trauerſpiele ſo glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrſamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont geworden wäre. Wehe dem jungen deutſchen Genie, das dieſen Weg einſchlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden ſein gewiſſeſtes Loos ſeyn!

Das erſte Trauerſpiel des Du Belloy heißt Titus; und Zelmire war ſein zweites. Titus fand keinen Beifall, und ward nur ein einzigesmal geſpielt. Aber Zelmire fand deſto größern; es ward vierzehnmal hinter einander aufgeführt, und die Pariſer hatten ſich noch nicht daran ſatt geſehen. Der Inhalt iſt von des Dichters eigener Erfindung.

Ein franzöſiſcher Kunſtrichter [1] nahm hiervon Gelegenheit, ſich gegen die Trauerſpiele von dieſer Gattung überhaupt zu erklären: „Uns wäre, ſagt er, ein Stoff aus der Geſchichte weit lieber geweſen. Die Jahrbücher der Welt ſind an berüchtigten Verbrechen ja ſo reich; und die Tragödie iſt ja ausdrücklich dazu, daß ſie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorſtellen

[1] Journal Encyclopédique. Juillet 1762.

soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Jetztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß Zaire, Alzire, Mahomet, doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexico haben sich nothwendig die glücklichen und erhabenen Contraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion, äußern müssen. Und was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

Neunzehntes Stück.

Den 3. Juli 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit ertheilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Gränzen des forschenden Liebhabers herausgehen, und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an, und geht zu so allgemein

verbindenden Ausſprüchen fort, daß man glauben ſollte, dieſes uns ſey aus dem Munde der Kritik ſelbſt gekommen. Der wahre Kunſtrichter folgert keine Regeln aus ſeinem Geſchmacke, ſondern hat ſeinen Geſchmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Ariſtoteles längſt entſchieden, wie weit ſich der tragiſche Dichter um die hiſtoriſche Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als ſie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich iſt, mit der er ſeine Abſichten verbinden kann. Er braucht eine Geſchichte nicht darum, weil ſie geſchehen iſt, ſondern darum, weil ſie ſo geſchehen iſt, daß er ſie ſchwerlich zu ſeinem gegenwärtigen Zwecke beſſer erdichten könnte. Findet er dieſe Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, ſo iſt ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geſchichtbücher erſt lange darum nachzuſchlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wiſſen denn, was geſchehen iſt? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geſchehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geſchehen iſt: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geſchehene Hiſtorie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was iſt das erſte, was uns eine Hiſtorie glaubwürdig macht? Iſt es nicht ihre innere Wahrſcheinlichkeit? Und iſt es nicht einerlei, ob dieſe Wahrſcheinlichkeit von gar keinen Zeugniſſen und Ueberlieferungen beſtätigt wird, oder von ſolchen, die zu unſerer Wiſſenſchaft noch nie gelangt ſind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Beſtimmung des Theaters mit ſey, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür iſt die Geſchichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater ſollen wir nicht lernen, was dieſer oder jener einzelne Menſch gethan hat, ſondern was ein jeder Menſch von einem gewiſſen Charakter unter gewiſſen gegebenen Umſtänden thun werde.

Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kunstrichters gegen die Zelmire des Du Belloy, ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannichfaltiger wunderbarer Zufälle sey, die, in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte Situation über die andere! ein Theaterstreich über den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug seyn. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden, als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemüthsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise Theil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen giebt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt, und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn, wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht anstatt den Rücken zuwendete: so würde sie ihn erkennen,

und die folgende Scene, wo dieſe zärtliche Tochter unwiſſend ihren Vater ſeinen Henkern überliefert, dieſe ſo vorſtechende, auf alle Zuſchauer ſo groſſen Eindruck machende Scene fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher geweſen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen, oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es ſo natürlicher geweſen, als daß die ganzen letzten Acte ſich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er ſeinen Rücken dahin oder dorthin kehrt, gründen müſſen. Mit dem Billet des Azor hat es die nämliche Bewandtniß: brachte es der Soldat im zweiten Acte gleich mit, ſo wie er es hätte mitbringen ſollen, ſo war der Tyrann entlarvt, und das Stück hatte ein Ende."

Die Ueberſetzung der Zelmire iſt nur in Proſa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Proſa hören wollen, als matte, geradebrechte Verſe? Unter allen unſern gereimten Ueberſetzungen werden kaum ein halbes Dutzend ſeyn, die erträglich ſind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, ſie zu nennen! Ich würde eher wiſſen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen ſollte. Die beſte iſt an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzoſe war ſchon nicht der größte Verſificateur, ſondern ſtümperte und flickte; der Deutſche war es noch weniger, und indem er ſich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen ſeines Originals gleich treu zu überſetzen, ſo iſt es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unſinne werden mußte. Der Ausdruck iſt dabei meiſtens ſo niedrig, und die Conſtruction ſo verworfen, daß der Schauſpieler allen ſeinen Adel nöthig hat, jenem aufzuhelfen, und allen ſeinen Verſtand braucht, dieſe nur nicht verfehlen zu laſſen.

Ihm die Declamation zu erleichtern, daran iſt vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf franzöſiſche Verſe ſo viel Fleiß zu wenden, bis in unſerer Sprache eben ſo wäſſrig korrekte, eben ſo grammatikaliſch kalte Verſe daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetiſchen Schmuck der Franzoſen in unſere Proſa übertragen, ſo wird unſere Proſa dadurch eben noch nicht ſehr poetiſch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entſtehen, der aus den proſaiſchen Ueberſetzungen engliſcher Dichter entſtanden iſt, in welchen der Gebrauch der kühnſten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen cadenſirten Wortfügung, uns an Beſoffene denken läßt, die ohne Muſik tanzen. Der Ausdruck wird ſich höchſtens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als ſich die theatraliſche Declamation über den gewöhnlichen Ton der geſellſchaftlichen Unterhaltungen erheben ſoll. Und ſonach wünſchte ich unſerm proſaiſchen Ueberſetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, daß das Sylbenmaaß überhaupt ein kindiſcher Zwang ſey, dem ſich der dramatiſche Dichter am wenigſten Urſache habe, zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloß darauf an, unter zwei Uebeln das kleinſte zu wählen; entweder Verſtand und Nachdruck der Verſifikation, oder dieſe jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war ſeine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metriſche der Poeſie nur Kitzelung der Ohren iſt, und zur Verſtärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unſrigen hingegen iſt es etwas mehr, und wir können der griechiſchen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenſchaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die

französischen Verse haben nichts als den Werth der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Werth.

Die Rolle des Anteuors hat Herr Borchers ungemein wohl gespielt; mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu seyn scheinen. Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von Seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtniß, die fertigste Stimme, die freieste nachläßigste Action unumgänglich nöthig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen eben so gern übt, als in jungen. Dieses zeigt von seiner Liebe zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7. Juli 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitags, den 22. May) ward Cenie aufgeführt.

Dieses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Uebersetzen in die Hände fallen. Nach dem

Bekenntniſſe, welches ſie von ſich ſelbſt ablegt, „daß ſie die Ehre, welche man durch Ueberſetzung oder auch Verfertigung theatraliſcher Stücke erwerben könne, allezeit nur für ſehr mittelmäßig gehalten habe,“ läßt ſich leicht vermuthen, daß ſie, dieſe mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur ſehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß ſie einige luſtige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat. Aber wie viel leichter iſt es, eine Schnurre zu überſetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachſagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es iſt ganz um ſie geſchehen, ſobald man dieſe verkennt, und ſie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen, und ihr alle die kalte Vollſtändigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logiſchen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Mericourt eine anſehnliche Verbindung nebſt dem vierten Theile ſeines Vermögens zugedacht. Aber das iſt das wenigſte, worauf Mericourt geht; er verweigert ſich dem großmüthigen Anerbieten und will ſich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben ſcheinen. „Wozu das? ſagt er. Warum wollen Sie ſich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter ſelbſt; ſie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekoſtet.“ J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux: läßt die Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will Ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen.“ Vortrefflich! Hier iſt kein Wort zu viel! Die wahre nachläſſige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden iſt, von ſeiner Güte ſpricht, wenn er davon ſprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen: beides iſt ihm nur eines; das eine iſt ihm nicht bloß

eine Folge des andern, ein Theil des andern; das eine iſt ihm ganz das andere: und ſo wie ſein Herz keinen Unterſchied darunter kennt, ſo weiß auch ſein Mund keinen darunter zu machen; er ſpricht, als ob er das nämliche zweimal ſpräche, als ob beide Sätze wahre tautologiſche Sätze, vollkommen identiſche Sätze wären; ohne das geringſte Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem ſie eine Partikel erſt fühlbar machen ſoll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottſchedin jene acht Worte überſetzt hat? „Alsdann werde ich meiner Güter erſt recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben.“ Unerträglich! Der Sinn iſt vollkommen übergetragen, aber der Geiſt iſt verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erſtickt. Dieſes Alsdann, mit ſeinem Schwanze von Wenn; dieſes Erſt; dieſes Recht; dieſes Dadurch: lauter Beſtimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Ueberlegung geben, und eine warme Empfindung in eine froſtige Schlußrede verwandeln.

Denen, die mich verſtehen, darf ich nur ſagen, daß ungefähr auf dieſen Schlag das ganze Stück überſetzt iſt. Jede feinere Geſinnung iſt in ihren geſunden Menſchenverſtand paraphraſirt, jeder affectvolle Ausdruck in die todten Beſtandtheile ſeiner Bedeutung aufgelöst worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Ceremoniels; verabredete Ehrenbenennungen contraſtiren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abſcheulichſte Weiſe. Indem Cenie ihre Mutter erkennt, ruft ſie: „Frau Mutter! o welch ein ſüßer Name!“ Der Name Mutter iſt ſüß; aber Frau Mutter iſt wahrer Honig mit Citronenſaft! Der herbe Titel zieht das ganze der Empfindung ſich öffnende Herz wieder zuſammen. Und in dem Augenblicke, da ſie ihren Vater findet,

wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade werth!“ ihm in die Arme. Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater. Was für ein respectuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es eben so gern gar nicht wieder gefunden, als mit dieser Anrede.

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtseyn ihres verkannten Werthes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cenie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eigenen Kopfe, aus ihrem eigenen Herzen. Sie mag sprechen oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Actrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Cadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.

Herr Eckhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmuth und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge wird gerade in so einem Manne wirklich seyn, oder sie ist es in keinem. Wenn er zum Schlusse des Stücks vom Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!“ wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro! —

Den vierundzwanzigſten Abend (Freitags, den 25. Mai) ward die Amalia des Herrn Weiß aufgeführt.

Amalia wird von Kennern für das beſte Luſtſpiel dieſes Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Intereſſe, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog, als ſeine übrige komiſche Stücke. Die Rollen ſind hier ſehr wohl beſetzt; beſonders macht Madame Böck den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmuth und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die mir es ein wenig ſehr unwahrſcheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer ſo lange verkannt zu ſehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatiſchen Stücke zwar ein romanenhaftes Anſehen, dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß ſie nicht ſehr komiſche, auch wohl ſehr intereſſante Scenen veranlaſſen ſollten. Von dieſer Art iſt die fünfte des letzten Acts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn croquirte Pinſelſtriche zu lindern und mit dem Uebrigen in eine ſanftere Haltung zu vertreiben wohl rathen möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geſchieht; ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in dieſem zudringlichen Tone ſpricht. Ich will nicht unterſuchen, wie weit es mit der weiblichen Beſcheidenheit beſtehen könne, gewiſſe Dinge, obſchon unter der Verkleidung, ſo zu brüsquiren. Ich will die Vermuthung ungeäußert laſſen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art ſey, eine Madame Freemann ins Enge zu treiben; daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen ſchnellen Strom nicht in gerader Linie ſchwimmen zu wollen verlangen müſſe; daß — Wie geſagt, ich will dieſe Vermuthungen ungeäußert laſſen; denn es könnte leicht bei einem ſolchen Handel mehr

als eine rechte Art geben. Nachdem nämlich die Gegenstände sind; obschon alsdann noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für mein Theil nicht Herz genug gehabt hätte, eine dergleichen Scene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, eben so sehr gefürchtet haben, als vor der andern, allzu viele zu verrathen. Ja wenn ich mir auch einer mehr als Crebillonschen Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen: so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley, oder Amalia, wußte ja, daß Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sey. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspänstig zu machen, und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeugungen zu thun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu theilen bereit sey? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden seyn; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von Seiten der Amalia dabei abgesehen haben; anstatt daß man jetzt nicht wohl errathen kann, was sie nun weiter thun können, wenn sie unglücklicher Weise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der Amalia folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix,

der Finanzpachter. Es besteht ungefähr aus ein Dutzend Scenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer seyn, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt, als Er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 26. Mai) ward die Zelmire des Du Belloy wiederholt.

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10. Juli 1767.

Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitags, den 29. Mai) ward die Mütterschule des Nivelle de la Chaussee aufgeführt.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre parteiische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn die verdiente Kränkung erhält. Marivaux hat auch ein Stück unter diesem Titel. Aber bei ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes, gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erzieht, ohne alle Welt und Erfahrung läßt: und wie geht es damit? Wie man leicht errathen kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz; sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennt; sie verliebt sich in den ersten in den besten, ohne Mama darum zu fragen, und Mama mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule giebt es eine Menge ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr seyn, beide an einem Abende hinter einander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle

äußerliche Schicklichkeit; das erſte Stück iſt von fünf Acten, das andere von einem.

Den ſiebenundzwanzigſten Abend (Montags, den 1. Juni) ward die Nanine des Herrn von Voltaire geſpielt.

Nanine? fragten ſogenannte Kunſtrichter, als dieſes Luſtſpiel im Jahre 1749 zuerſt erſchien. Was iſt das für ein Titel? Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken ſoll. Ein Titel muß kein Küchenzettel ſeyn. Je weniger er von dem Inhalte verräth, deſto beſſer iſt er. Dichter und Zuſchauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien ſelten andere, als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder vier, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verriethen. Hierunter gehört des Plautus Miles gloriosus. Wie kommt es, daß man noch nicht angemerkt, daß dieſer Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte ſein Stück bloß Gloriosus; ſo wie er ein anderes Truculentus überſchrieb. Miles muß der Zuſatz eines Grammatikers ſeyn. Es iſt wahr, der Prahler, den Plautus ſchildert, iſt ein Soldat; aber ſeine Prahlereien beziehen ſich nicht bloß auf ſeinen Stand, und ſeine kriegeriſche Thaten. Er iſt in dem Puncte der Liebe eben ſo großſprecheriſch; er rühmt ſich nicht allein der tapferſte, ſondern auch der ſchönſte und liebenswürdigſte Mann zu ſeyn. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber ſobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erſtere eingeſchränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der dieſen Zuſatz machte, eine Stelle des Cicero[1] verführt; aber hier hätte ihm Plautus ſelbſt mehr als Cicero gelten ſollen. Plautus ſelbſt ſagt:

[1] De Officiis Lib. I. Cap. 38.

Alazon Græce huic nomen est Comœdiæ
Id nos latine Gloriosum dicimus —

und in der Stelle des Cicero iſt es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeint ſey. Der Charakter eines großſprecheriſchen Soldaten kam in mehrern Stücken vor. Cicero kann eben ſo wohl auf den Thraſo des Terenz gezielt haben. — Doch dieſes beiläufig. Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt ſchon einmal geäußert zu haben. Es könnte ſeyn, daß die Sache ſo unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem ſchönen Titel eine ſchlechte Komödie gemacht, und blos des ſchönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem ſchlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, ſo wird kaum einer zu erdenken ſeyn, nach welchem beſonders die Franzoſen nicht ſchon ein Stück genannt hätten. Der iſt längſt da geweſen! ruft man. Der auch ſchon! Dieſer würde vom Moliere, jener vom Destouches entlehnt ſeyn! Entlehnt? Das kommt aus den ſchönen Titeln. Was für ein Eigenthumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewiſſen Charakter dadurch, daß er ſeinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn ſtillſchweigend gebraucht hätte, ſo würde ich ihn wiederum ſtillſchweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber ſo wage es einer einmal und mache z. E. einen neuen Miſanthropen. Wenn er auch keinen Zug von dem Molièreſchen nimmt, ſo wird ſein Miſanthrop doch immer nur eine Copie heißen. Genug, daß Moliere den Namen zuerſt gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er funfzig Jahre ſpäter lebt, und daß die Sprache für die unendlichen Varietäten des menſchlichen Gemüths nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel Nanine nichts ſagt, ſo ſagt der andere Titel deſto mehr: Nanine oder das beſiegte Vorurtheil. Und warum ſoll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menſchen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen ſind der Unterſcheidung wegen; und mit zwei Namen iſt die Verwechslung ſchwerer, als mit einem. Wegen des zweiten Titels ſcheint der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit ſich geweſen zu ſeyn. In der nämlichen Ausgabe ſeiner Werke heißt er auf einem Blatte das beſiegte Vorurtheil, und auf dem andern der Mann ohne Vorurtheil. Doch beides iſt nicht weit auseinander. Es iſt von dem Vorurtheile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich ſey, die Rede. Kurz, die Geſchichte der Nanine iſt die Geſchichte der Pamela. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil ſchon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter dieſem Namen erſchienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Boiſſy und des De la Chauſſee ſind auch ziemlich kahle Stücke, und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu ſeyn, etwas weit Beſſeres zu machen.

Nanine gehört unter die rührenden Luſtſpiele. Es hat aber auch ſehr viel lächerliche Scenen, und nur in ſo fern, als die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechſeln, will Voltaire dieſe in der Komödie geduldet wiſſen. Eine ganz ernſthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, iſt ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Uebergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden ſehr natürlich. Das menſchliche Leben iſt nichts als eine beſtändige Kette ſolcher Uebergänge und die Komödie ſoll ein Spiegel des menſchlichen Lebens ſeyn. „Was iſt

gewöhnlicher, ſagt er, als daß in dem nämlichen Hauſe der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter ſeufzt, der Sohn ſich über beide aufhält und jeder Unverwandte bei der nämlichen Scene etwas anderes empfindet? Man verſpottet in einer Stube ſehr oft, was in der Stube nebenan äußerſt bewegt; und nicht ſelten hat eben dieſelbe Perſon in eben derſelben Viertelſtunde über eben dieſelbe Sache gelacht und geweint. Eine ſehr ehrwürdige Matrone ſaß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie ſtand um ihr herum. Sie wollte in Thränen zerfließen, ſie rang die Hände, und rief: O Gott! laß mir, laß mir dieſes Kind, nur dieſes; magſt du mir doch alle die andern dafür nehmen! Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheirathet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte ſie beim Aermel und fragte: Madame, auch die Schwiegerſöhne? Das kalte Blut, der komiſche Ton, mit denen er dieſe Worte ausſprach, machten einen ſolchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß ſie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke ſelbſt, als ſie es hörte, wäre vor Lachen faſt erſtickt."

„Homer, ſagt er an einem andern Orte, läßt ſogar die Götter, indem ſie das Schickſal der Welt entſcheiden, über den poſſirlichen Anſtand des Vulcans lachen. Hector lacht über die Furcht ſeines kleinen Sohnes, indem Andromache die heißeſten Thränen vergießt. Es trifft ſich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunſt, oder ſonſt eines traurigen Verhängniſſes, ein Einfall, eine ungefähre Poſſe, trotz aller Beängſtigung, trotz alles Mitleids das unbändigſte Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern einem Regimente, daß es keinen Pardon geben ſollte. Ein deutſcher Officier bat darum,

und der Franzose, den er darum bat, antwortete: Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen! Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde: man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen."

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine eben so fehlerhafte als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine Cenie, noch kein Hausvater vorhanden; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14. Juli 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 2. Juni) ward der Advokat Patelin wiederholt und mit der kranken Frau des Herrn Gellert beschlossen.

Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer,

als bemerkt; im gemeinen Leben ſehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben ſich unſere Virtuoſen an eine allzuflache Manier gewöhnt. Sie machen ſie ähnlich, aber nicht hervorſpringend. Sie treffen; aber da ſie ihren Gegenſtand nicht vortheilhaft genug zu beleuchten gewußt, ſo mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir ſehen nur immer Eine Seite, an der wir uns bald ſatt geſehen und deren allzuſchneidende Außenlinien uns gleich an die Täuſchung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren ſind in der ganzen Welt platt und froſtig und eckel; wenn ſie beluſtigen ſollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß ſie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der ſchmutzigen Nachläſſigkeit auf das Theater bringen, in der ſie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müſſen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umſtände verrathen, aus der ſich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß ſie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verſtand leihen, das Armſelige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

Ich weiß gar nicht, ſagte eine von meinen Bekanntinnen, was das für ein Paar zuſammen iſt, dieſer Herr Stephan und dieſe Frau Stephan! Herr Stephan iſt ein reicher Mann und ein guter Mann. Gleichwohl muß ſeine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Adrienne ſo viel Umſtände machen! Wir ſind freilich ſehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein ſo gar großes Nichts nicht. Eine neue Adrienne! Kann ſie nicht hinſchicken und ausnehmen laſſen und machen laſſen. Der Mann wird ja wohl bezahlen, und er muß ja wohl.

Ganz gewiß! ſagte eine andere. Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter ſchrieb zu den Zeiten unſerer

Mütter. Eine Adrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Adrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Actrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Roberonde, Benedictine, Respectueuse — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — dafür sagen! Mich in einer Adrienne zu denken; das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzt, so muß es auch die neueste Tracht seyn. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?

Und ich, sagte eine dritte (es war die gelehrteste) finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delicatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit! Das Kleid mußte fertig seyn; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt — hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittwochs, den 3. Juni) ward nach der Melanide des De la Chaussee der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann gespielt.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provincial. Und dieses könnte leicht das andere Extrem werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen

Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann sagen ziemlich das nämliche; außer daß das erste ohngefähr die Carikatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4. Juni) ward der Graf von Esser vom Thomas Corneille aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfter wiederholt, als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenede die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß, schreibt Corneille, daß der Graf von Esser bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählt hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurtheilt, und, nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25. Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalls mit dem Ringe

nicht bedient, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe: so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenede ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden; und die bedächtlichsten, sceptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermuth redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: „Die gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste, war diese, daß dieses Uebel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sey. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Thränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübniß noch mehr vergällte. Die Gräfin von Notthingham, die auf ihrem Todbette lag, wünschte die Königin zu sehen, und ihr ein Geheimniß zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurtheil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihro Majestät ihm ehemals selbst

vorgeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm zur Zeit der Huld mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwaigen Unglücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnade wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sey die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sey er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände gerathen. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden des Esser) und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben, noch dem Grafen zurück zu senden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimniß entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen, als ihre eigene Ungerechtigkeit einsah, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr! Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzneien; sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offnen, auf die Erde geschlagnen Augen; bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab."

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17. Juli 1767.

Der Herr von Voltaire hat den Esser auf eine sonderbare Weise kritisirt. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß

Eſſex ein vorzüglich gutes Stück ſey; aber das iſt leicht zu erweiſen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, theils ſich nicht darin finden, theils unerhebliche Kleinigkeiten ſind, die ſeinerſeits eben nicht den richtigſten und würdigſten Begriff von der Tragödie vorausſetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein ſehr profunder Hiſtorikus ſeyn will. Er ſchwang ſich alſo auch bei dem Eſſex auf dieſes ſein Streitroß und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht werth ſind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der engliſchen Geſchichte nur wenig gewußt; und zum Glück für den Dichter, war das damalige Publicum noch unwiſſender. Jetzt, ſagt er, kennen wir die Königin Eliſabeth und den Grafen Eſſex beſſer; jetzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verſtoßungen wider die hiſtoriſche Wahrheit ſchärfer aufgemutzt werden.

Und welches ſind denn dieſe Verſtoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als ſie dem Grafen den Proceß machen ließ, achtundſechzig Jahre alt war. Es wäre alſo lächerlich, ſagt er, wenn man ſich einbilden wollte, daß die Liebe den geringſten Antheil an dieſer Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geſchieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geſchehen denken, iſt das ſo lächerlich? „Nachdem das Urtheil über den Eſſex abgegeben war, ſagt Hume, fand ſich die Königin in der äußerſten Unruhe und in der grauſamſten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmerniß um das Leben ihres Lieblings, ſtritten unaufhörlich in ihr: und vielleicht, daß ſie in dieſem quälenden Zuſtande mehr zu beklagen war, als

Eſſex ſelbſt. Sie unterzeichnete und widerrief den Befehl zu ſeiner Hinrichtung einmal über das andere; jetzt war ſie faſt entſchloſſen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er ſollte leben. Die Feinde des Grafen ließen ſie nicht aus den Augen; ſie ſtellten ihr vor, daß er ſelbſt den Tod wünſche, daß er ſelbſt erklärt habe, wie ſie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrſcheinlicherweiſe that dieſe Aeußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf ſonach lieber durch ſeinen Tod befeſtigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als ſich ſeine Feinde davon verſprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenſchaft, die ſie ſo lange für den unglücklichen Gefangnen genährt hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsſtarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie verſah ſich dieſes Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ ſie dem Rechte endlich ſeinen Lauf.“

Warum ſollte Eliſabeth nicht noch in ihrem achtundſechzigſten Jahre geliebt haben, ſie, die ſich ſo gern lieben ließ? Sie, der es ſo ſehr ſchmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es ſo wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen ſchien? Die Welt muß in dieſem Stücke keine eitlere Frau jemals geſehen haben. Ihre Höflinge ſtellten ſich daher alle in ſie verliebt und bedienten ſich gegen Ihro Majeſtät, mit allem Anſcheine des Ernſtes, des Styls der lächerlichſten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, ſchrieb er an ſeinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel, damit er ihn weiſen ſollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diane und ich weiß nicht was war. Gleichwohl war dieſe Göttin damals ſchon ſechzig Jahre alt. Fünf Jahre

darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtigt gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringt.

Eben so wenig hat er den Charakter des Esser verstellt oder verfälscht. Esser, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas merkwürdiges gethan. Aber wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu seyn. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadix, an der ihm Voltaire wenig oder gar kein Theil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand, gegen den Grafen von Notthingham, unter dem er kommandirt hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm *allein* zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobhan, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gut heißen. Es ist nicht erlaubt, sagt er, eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen, und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln. Aber hier kömmt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Esser hielt; und Esser war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Esser sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der

Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Esser auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen?“ Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Esser von mütterlicher Seite aus dem königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste seyn, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Ueber eine hat sich Walpole [1] schon lustig gemacht. Wenn nämlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leiceſter. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren, und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Eben so unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Esser gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung

[1] Le Chateau d'Otrante, Pref. p. XIV.

auch nicht wieder den erſten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

Aber was geht mich hier die hiſtoriſche Unwiſſenheit des Herrn von Voltaire an? Eben ſo wenig als ihn die hiſtoriſche Unwiſſenheit des Corneille hätte angehen ſollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieſer gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille ſey ein Roman: wenn er rührend iſt, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter ſich wahrer Namen bedient hat?

Weßwegen wählt der tragiſche Dichter wahre Namen? Nimmt er ſeine Charaktere aus dieſen Namen; oder nimmt er dieſe Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geſchichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen ſich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meiſten Trauerſpiele vielleicht entſtanden ſind, ſondern wie ſie eigentlich entſtehen ſollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinſtimmender auszudrücken: ſind es die bloßen Facta, die Umſtände der Zeit und des Orts, oder ſind es die Charaktere der Perſonen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der Dichter lieber dieſe als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere ſind, ſo iſt die Frage gleich entſchieden, wie weit der Dichter von der hiſtoriſchen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, ſo weit er will. Nur die Charaktere ſind ihm heilig; dieſe zu verſtärken, dieſe in ihrem beſten Lichte zu zeigen, iſt alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringſte weſentliche Veränderung würde die Urſache aufheben, warum ſie dieſe und nicht andere Namen führen; und nichts iſt anſtößiger, als wovon wir uns keine Urſache geben können.

Vierundzwanzigſtes Stück.

Den 21. Juli 1767.

Wenn der Charakter der Eliſabeth des Corneille das poetiſche Ideal von dem wahren Charakter iſt, den die Geſchichte der Königin dieſes Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentſchlüſſigkeit, die Widerſprüche, die Beängſtigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein ſtolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Eliſabeth, ich will nicht ſagen, bei dieſen und jenen Umſtänden wirklich verfallen iſt, ſondern auch nur verfallen zu können vermuthen laſſen, mit wahren Farben geſchildert finden: ſo hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, unterſuchen; ihn vor den Richterſtuhl der Geſchichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl ſolcher Perſonen, über welche die Geſchichte ſelbſt in Zweifel iſt, mit Zeugniſſen belegen zu laſſen: heißt ihn und ſeinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man dieſe Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, chicaniren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Chicane ſeyn. Denn Voltaire iſt ſelbſt ein tragiſcher Dichter und ohnſtreitig ein weit größerer, als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meiſter in einer Kunſt ſeyn und doch falſche Begriffe von der Kunſt haben könnte. Und was die Chicane anbelangt, die iſt, wie die ganze Welt weiß, ſein Werk nun gar nicht. Was ihr in ſeinen Schriften hier und da ähnlich ſieht, iſt nichts als Laune; aus bloßer Laune ſpielt er dann und wann in der Poetik den Hiſtorikus, in der Hiſtorie den Philoſophen, und in der Philoſophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Commentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte Recht zu seinem Commentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahre alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Esser von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras; das kann seyn. Aber warum habt ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seyd ihr so gelehrt? Warum vermengt ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter seyn werde, als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Actrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben, als seinen eignen Augen?“ —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Esser erklären. „Euer Esser im Rapin de Thoyras, könnte er sagen, ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu seyn dünkte, ist meiner wirklich; was jener, unter glücklichern Umständen für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt ihr meiner Königin nicht

eben so viel glauben, als dem Rapin de Thoyras? Mein Esser ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der That weder so groß, noch so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz, die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urtheil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. Esser ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrigue, als des Styls. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irlon zu machen; ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht seyn kann, als aus edelmüthigem Stolze sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herab zu lassen, auf das Schaffot zu führen: das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Styl ist in der Grundsprache schwach; in der Uebersetzung ist er ei: kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse; die aber im Französischen glücklicher sind, als im Deutschen. „Die Schauspieler, setzt der Herr von Voltaire hinzu, besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Esser gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem

großen blauen Bande über die Schulter darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt: das macht Eindruck. Uebrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Acteurs nur aufgestutzt werden."

Er bestätigt dieses allgemeine Urtheil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die eben so richtig als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich theile die vorzüglichsten also hier mit; in der festen Ueberzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfsten zu beurtheilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus geschildert hat."

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heirathen wollen. Dieser Charakter würde sehr schön seyn, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich."

„Mich dünkt, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und thun, immer noch sehr schielend, verwirrt und unbestimmt ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich, und jede Gesinnung plan und natürlich seyn: das sind die ersten wesentlichsten Regeln. Aber was will

Eſſex? Was will Eliſabeth? Worin beſteht das Verbrechen des Grafen? Iſt er ſchuldig, oder iſt er fälſchlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unſchuldig hält, ſo muß ſie ſich ſeiner annehmen. Iſt er aber ſchuldig: ſo iſt es ſehr unvernünftig, die Vertraute ſagen zu laſſen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu ſtolz dazu ſey. Dieſer Stolz ſchickt ſich ſehr wohl für einen tugendhaften unſchuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverraths überwieſen iſt. Er ſoll ſich unterwerfen, ſagt die Königin. Iſt das wohl die eigentliche Geſinnung, die ſie haben muß, wenn ſie ihn liebt? Wenn er ſich nun unterwerfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Eliſabeth darum von ihm mehr geliebt, als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr, als mich ſelbſt, ſagt die Königin. Ah, Madame, wenn es ſo weit mit Ihnen gekommen iſt, wenn Ihre Leidenſchaft ſo heftig geworden; ſo unterſuchen Sie doch die Beſchuldigungen Ihres Geliebten ſelbſt, und verſtatten nicht, daß ihn ſeine Feinde unter Ihrem Namen ſo verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt."

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für ſchuldig oder für unſchuldig hält. Er ſtellt der Königin vor, daß der Anſchein öfters betrüge, daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit ſeiner Richter zu beſorgen habe. Gleichwohl nimmt er ſeine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieſes nöthig, wenn er ſeinen Freund nicht ſtrafbar glaubte? Aber was ſoll der Zuſchauer glauben? Der weiß eben ſo wenig, woran er mit der Verſchwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn iſt."

„Salisbury ſagt der Königin, daß man die Unterſchrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt ſich im

geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierigst hätte ergreifen müssen. Sie erwiedert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sey, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten."

„Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24. Juli 1767.

„Esser selbst betheuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben, als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen; und er thut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irrton so widersinnig handeln: so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affects kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht."

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Esser; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen und er vergißt es wirklich,

um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herzen so schmeichelhaft ist."

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist was sie seyn sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schaffot führt, wird immer interessiren; die Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hülfe der Poesie Eindruck; ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Acteurs am vortheilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können; vielleicht weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu seyn; vielleicht weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruht, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptacteur seyn müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim Esser können alle diese und mehrere Ursachen zusammen kommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Action nicht noch weit stärker werden könnten. Esser spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen

könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also nothwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben; je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Esser hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Eckhof das machen muß, was auch der gleichgültigste Acteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich, als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich seyn kann; aber wie eine Actrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt Wie kann eine Actrice nun weiter gehen, als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft: so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponirend, herrscht in ihren Mienen Sanftmuth, in ihren Augen ein bescheidenes Feuer, in ihrer Stimme mehr

Wohlklang, als Nachdruck; iſt in ihrer Bewegung mehr Anſtand und Würde als Kraft und Geiſt: ſo wird ſie den zärtlichen Stellen die völligſte Genüge leiſten; aber auch den ſtolzen? Sie wird ſie nicht verderben, ganz gewiß nicht; ſie wird ſie noch genug abſetzen; wir werden eine beleidigte zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur keine Eliſabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hauſe zu ſchicken. Ich meine alſo, die Actricen, welche die ganze doppelte Eliſabeth uns gleich täuſchend zu zeigen vermögend wären, dürften noch ſeltner ſeyn, als die Eliſabeths ſelber; und wir können und müſſen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut geſpielt und die andere nicht ganz verwahrlost wird.

Madame Löwen hat in der Rolle der Eliſabeth ſehr gefallen; aber jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf ſie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau, als die ſtolze Monarchin ſehen und hören laſſen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre beſcheidene Action ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unſer Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn nothwendig eine die andere verfinſtert, wenn es kaum anders ſeyn kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin oder dieſe unter jener leiden ſollte: ſo glaube ich, iſt es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin, als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es iſt nicht bloß eigenſinniger Geſchmack, wenn ich ſo urtheile; noch weniger iſt es meine Abſicht, einem Frauenzimmer ein Compliment damit zu machen, die noch immer eine Meiſterin in ihrer Kunſt ſeyn würde, wenn ihr dieſe Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künſtler, er ſey von meinem oder dem andern Geſchlechte, nur eine

einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sey von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltner beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Actrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie seyn, das ist ausgemacht: und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz, oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Actricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem theuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des nämlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz seyn soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere

Art seyn. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders als dem Stolze untergeordnet seyn kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene giebt als ihm zukömmt, so muß die Königin etwas weniger zu seyn scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die eckelste Einförmigkeit seyn. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Esser Stelle wäre, eben so wie Esser handeln würde. Der Ausgang weiset es, daß sie nachgebender ist als er; sie muß also auch gleich von Anfang nicht so hoch daherfahren als er. Wer sich durch äußere Macht empor zu halten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft thun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Esser das königlichere Ansehen giebt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben; dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzt, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Sechsundzwanzigſtes Stück.

Den 28. Juli 1767.

Den einunddreißigſten Abend (Mittwochs den 10. Juni) ward das Luſtſpiel der Madame Gottſched: die Hausfranzöſin oder die Mamſell, aufgeführt.

Dieſes Stück iſt eines von den ſechs Originalien, mit welchen 1744, unter Gottſchedischer Geburtshülfe, Deutſchland im fünften Bande der Schaubühne beſchenkt ward. Man ſagt, es ſey zur Zeit ſeiner Neuheit hier und da mit Beifall geſpielt worden. Man wollte verſuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdient: gar keinen. Das Teſtament, von eben derſelben Verfaſſerin, iſt noch ſo etwas; aber die Hausfranzöſin iſt ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts: denn ſie iſt nicht allein niedrig und platt und kalt, ſondern noch oben darein ſchmutzig, eckel, und im höchſten Grade beleidigend. Es iſt mir unbegreiflich, wie eine Dame ſolches Zeug ſchreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von dieſem allen ſchenken wird. —

Den zweiunddreißigſten Abend (Donnerſtags, den 11. Juni) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orcheſter bei unſern Schauſpielen gewiſſermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, ſo haben Kenner ſchon längſt gewünſcht, daß die Muſik, welche vor und zwiſchen und nach dem Stücke geſpielt wird, mit dem Inhalte deſſelben mehr übereinſtimmen möchte. Herr Scheibe iſt unter den Muſicis derjenige, welcher zuerſt hier ein ganz neues Feld für die Kunſt bemerkte. Da er einſah, daß, wenn die Rührung des Zuſchauers nicht auf eine unangenehme Art geſchwächt und unterbrochen werden ſollte, ein jedes Schauſpiel ſeine

eigene muſikaliſche Begleitung erfordere: ſo machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt und Mithridat den Verſuch, beſondere dieſen Stücken entſprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Geſellſchaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leipzig, und anderwärts aufgeführt wurden, ſondern ließ ſich auch in einem beſondern Blatte ſeines kritiſchen Muſikus [1] umſtändlich darüber aus, was überhaupt der Componiſt zu beobachten habe, der in dieſer neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonien, ſagt er, die zu einem Schauſpiele verfertigt werden, ſollen ſich auf den Inhalt und die Beſchaffenheit deſſelben beziehen. Es gehören alſo zu den Trauerſpielen eine andere Art von Symphonien, als zu den Luſtſpielen. So verſchieden die Tragödien und Komödien unter ſich ſelbſt ſind, ſo verſchieden muß auch die dazu gehörige Muſik ſeyn. Insbeſondere aber hat man auch wegen der verſchiedenen Abtheilungen der Muſik in den Schauſpielen auf die Beſchaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abtheilung gehört, zu ſehen. Daher muß die Anfangsſymphonie ſich auf den erſten Aufzug des Stücks beziehen; die Symphonien aber, die zwiſchen den Aufzügen vorkommen, müſſen theils mit dem Schluſſe des vorhergehenden Aufzugs, theils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzugs übereinkommen; ſo wie die letzte Symphonie dem Schluſſe des letzten Aufzugs gemäß ſeyn muß.“

„Alle Symphonien zu Trauerſpielen müſſen prächtig, feurig und geiſtreich geſetzt ſeyn. Inſonderheit aber hat man den Charakter der Hauptperſonen und den Hauptinhalt zu bemerken, und darnach ſeine Erfindung einzurichten. Dieſes iſt von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da

[1] Stück 67.

bald dieſe, bald jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff geweſen iſt. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat; ſo wird man gleich ſehen, daß ſich keineswegs einerlei Muſik dazu ſchickt. Ein Trauerſpiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch ſolche Symphonien, die gewiſſermaßen das Prächtige und Ernſthafte der Kirchenmuſik beweiſen. Wenn aber die Großmuth, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerſpiele herrſchen; ſo muß auch die Muſik weit feuriger und lebhafter ſeyn. Von dieſer letztern Art ſind die Trauerſpiele Cato, Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zaire erfordern hingegen ſchon eine etwas veränderte Muſik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in dieſen Stücken von einer andern Beſchaffenheit ſind, und mehr Veränderung der Affekten zeigen."

„Eben ſo müſſen die Komödienſymphonien überhaupt frei, fließend und zuweilen auch ſcherzhaft ſeyn, insbeſondere aber ſich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernſthafter, bald verliebter, bald ſcherzhafter iſt, ſo muß auch die Symphonie beſchaffen ſeyn. Z. E. die Komödien: der Falke und die beiderſeitige Unbeſtändigkeit, würden ganz andere Symphonien erfordern, als der verlorene Sohn. So würden ſich auch nicht die Symphonien, die ſich zum Geizigen oder zum Kranken in der Einbildung ſehr wohl ſchicken möchten, zum Unentſchlüſſigen oder zum Zerſtreuten ſchicken. Jene müſſen ſchon luſtiger und ſcherzhafter ſeyn, dieſe aber verdrießlicher und ernſthafter."

„Die Anfangsſymphonie muß ſich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß ſie auch den Anfang deſſelben

vorbereiten und folglich mit dem erſten Auftritt übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen beſtehen, ſo wie es der Componiſt für gut findet. — Die Symphonien zwiſchen den Aufzügen aber, weil ſie ſich nach dem Schluſſe des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten ſollen, werden am natürlichſten zwei Sätze haben können. Im erſten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende ſehen. Doch iſt ſolches nur allein nöthig, wenn die Affecten einander allzu ſehr entgegen ſind; ſonſt kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfniſſe der Vorſtellung, als Lichtputzen, Umkleiden u. ſ. w. indeß beſorgt werden können. — Die Schlußſymphonie endlich muß mit dem Schluſſe des Schauſpiels auf das genaueſte übereinſtimmen, um die Begebenheit den Zuſchauern deſto nachdrücklicher zu machen. Was iſt lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weiſe ſein Leben verloren hat und es folgt eine luſtige und lebhafte Symphonie darauf? Und was iſt abgeſchmackter, als wenn ſich die Komödie auf eine fröhliche Art endigt, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?“ —

„Da übrigens die Muſik zu den Schauſpielen bloß allein aus Inſtrumenten beſteht, ſo iſt eine Veränderung derſelben ſehr nöthig, damit die Zuhörer deſto gewiſſer in der Aufmerkſamkeit erhalten werden, die ſie vielleicht verlieren möchten, wenn ſie immer einerlei Inſtrumente hören ſollten. Es iſt aber beinahe eine Nothwendigkeit, daß die Anfangsſymphonie ſehr ſtark und vollſtändig iſt, und alſo deſto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Inſtrumente muß alſo vornämlich in den Zwiſchenſymphonien erſcheinen. Man muß aber wohl urtheilen, welche Inſtrumente ſich am beſten

zur Sache ſchicken und womit man dasjenige am gewiſſeſten ausdrücken kann, was man ausdrücken ſoll. Es muß alſo auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man ſeine Abſicht geſchickt und ſicher erreichen will. Sonderlich aber iſt es nicht allzu gut, wenn man in zwei auf einander folgenden Zwiſchenſymphonien einerlei Veränderung der Inſtrumente anwendet. Es iſt allemal beſſer und angenehmer, wenn man dieſen Uebelſtand vermeidet."

Dieſes ſind die wichtigſten Regeln, um auch hier die Tonkunſt und Poeſie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe ſie lieber mit den Worten eines Tonkünſtlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der ſich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunſtrichter bekommen nicht ſelten von den Muſicis den Vorwurf, daß ſie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunſt zu leiſten im Stande ſey. Die mehrſten müſſen es von ihren Kunſtverwandten erſt hören, daß die Sache zu bewerkſtelligen iſt, ehe ſie die geringſte Aufmerkſamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln ſelbſt waren leicht zu machen; ſie lehren nur was geſchehen ſoll, ohne zu ſagen, wie es geſchehen kann. Der Ausdruck der Leidenſchaften, auf welchen alles dabei ankömmt, iſt noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es ſchon Tonkünſtler giebt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich ſind, ſo mangelt es doch unſtreitig noch an einem Philoſophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundſätze aus ihren Beiſpielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger dieſe Beiſpiele werden, je mehr ſich die Materialien zu dieſer Herleitung ſammeln, deſto eher können wir ſie uns verſprechen; und ich müßte mich ſehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Ton-

künſtler in dergleichen dramatiſchen Symphonien geſchehen könnte. In der Vokalmuſik hilft der Text dem Ausdruck allzuſehr nach; der ſchwächſte und ſchwankendſte wird durch die Worte beſtimmt und verſtärkt; in der Inſtrumentalmuſik hingegen fällt dieſe Hülfe weg und ſie ſagt gar nichts, wenn ſie das, was ſie ſagen will, nicht rechtſchaffen ſagt. Der Künſtler wird alſo hier ſeine äußerſte Stärke anwenden müſſen; er wird unter den verſchiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die ſie am deutlichſten ausdrücken; wir werden dieſe öfter hören, wir werden ſie mit einander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung deſſen, was ſie beſtändig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unſer Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von ſelbſt. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unſers Theaters hat man ſich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orcheſter in einen beſſern Stand zu ſetzen, ſondern es haben ſich auch würdige Männer bereit finden laſſen, die Hand an das Werk zu legen und Muſter in dieſer Art von Compoſition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen ſind. Schon zu Cronegks Olint und Sophronia hatte Herr Hertel eigene Symphonien verfertigt; und bei der zweiten Aufführung der Semiramis wurden dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgeführt.

Siebenundzwanzigſtes Stück.

Den 31. Juli 1767.

Ich will es verſuchen, einen Begriff von der Muſik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen;

— denn je lebhafter und feiner ein ſinnliches Vergnügen iſt, deſto weniger läßt es ſich mit Worten beſchreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobſprüche, in unbeſtimmte Ausrufungen, in kreiſchende Bewunderung damit verfallen, und dieſe ſind eben ſo ununterrichtend für den Liebhaber, als eckelhaft für den Virtuoſen, den man zu ehren vermeint; — ſondern bloß nach den Abſichten, die ihr Meiſter dabei gehabt und nach den Mitteln überhaupt, deren er ſich zu Erreichung derſelben bedienen wollen.

Die Anfangsſymphonie beſteht aus drei Sätzen. Der erſte Satz iſt ein Largo, nebſt den Violinen mit Hoboen und Flöten; der Grundbaß iſt durch Fagotte verſtärkt. Sein Ausdruck iſt ernſthaft; manchmal gar wild und ſtürmiſch; der Zuhörer ſoll vermuthen, daß er ein Schauſpiel ungefähr dieſes Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieſes Inhalts allein; Zärtlichkeit, Reue, Gewiſſensangſt, Unterwerfung nehmen ihr Theil daran; und der zweite Satz, ein Andante mit gedämpften Violinen und concertirenden Fagotten, beſchäftigt ſich alſo mit dunkeln und mitleidigen Klagen. In dem dritten Satz vermiſchen ſich die beweglichen Tonwendungen mit ſtolzen; denn die Bühne eröffnet ſich mit mehr als gewöhnlicher Pracht; Semiramis naht ſich dem Ende ihrer Herrlichkeit; wie dieſe Herrlichkeit das Auge ſpüren muß, ſoll ſie auch das Ohr vernehmen. Der Charakter iſt Allegretto und die Inſtrumente ſind wie in dem erſten, außer daß die Hoboen, Flöten und Fagotte mit einander einige beſondere kleinere Sätze haben.

Die Muſik zwiſchen den Acten hat durchgängig nur einen einzigen Satz, deſſen Ausdruck ſich auf das Vorhergehende bezieht. Einen zweiten, der ſich auf das Folgende bezöge, ſcheint Herr Agricola alſo nicht zu billigen. Ich würde hierin ſehr ſeines Geſchmacks ſeyn. Denn die Muſik ſoll dem Dichter

nichts verderben; der tragiſche Dichter liebt das Unerwartete, das Ueberraſchende mehr als ein anderer; er läßt ſeinen Gang nicht gern voraus verrathen, und die Muſik würde ihn verrathen, wenn ſie die folgende Leidenſchaft angeben wollte. Mit der Anfangsſymphonie iſt es ein anders; ſie kann auf nichts Vorhergehendes gehen; und doch muß auch ſie nur den allgemeinen Ton des Stücks angeben und nicht ſtärker, nicht beſtimmter, als ihn ungefähr der Titel angiebt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will, aber die verſchiedenen Wege, auf welchen er dahin gelangen ſoll, müſſen ihm gänzlich verborgen bleiben. Dieſer Grund wider einen zweiten Satz zwiſchen den Acten iſt aus dem Vortheile des Dichters hergenommen; und er wird durch einen andern, der ſich aus den Schranken der Muſik ergiebt, beſtärkt. Denn geſetzt, daß die Leidenſchaften, welche in zwei auf einander folgenden Acten herrſchen, einander ganz entgegen wären, ſo würden nothwendig auch die beiden Sätze von eben ſo widriger Beſchaffenheit ſeyn müſſen. Nun begreife ich ſehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenſchaft zu der ihr entgegenſtehenden, zu ihrem völligen Widerſpiele, ohne unangenehme Gewaltſamkeit bringen kann; er thut es nach und nach, gemach und gemach; er ſteigt die ganze Leiter von Sproſſe zu Sproſſe, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringſten Sprung zu thun. Aber kann dieſes auch der Muſikus? Es ſey, daß er es in Einem Stücke von der erforderlichen Länge eben ſo wohl thun könne; aber in zwei beſondern, von einander gänzlich abgeſetzten Stücken, muß der Sprung z. E. aus dem Ruhigen in das Stürmiſche, aus dem Zärtlichen in das Grauſame nothwendig ſehr merklich ſeyn und alle das Beleidigende haben, was in der Natur jeder plötzliche Uebergang aus einem Aeußerſten in das andere, aus der

Finſterniß in das Licht, aus der Kälte in die Hitze, zu haben pflegt. Jetzt zerſchmelzen wir in Wehmuth und auf einmal ſollen wir raſen. Wie? warum? wider wen? wider eben den, für den unſere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Muſik nicht beſtimmen; ſie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unſerer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume, und alle dieſe unordentlichen Empfindungen ſind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poeſie hingegen läßt uns den Faden unſerer Empfindungen nie verlieren; hier wiſſen wir nicht allein was wir empfinden ſollen, ſondern auch warum wir es empfinden ſollen; und nur dieſes Warum macht die plötzlichſten Uebergänge nicht allein erträglich, ſondern auch angenehm. In der That iſt dieſe Motivirung der plötzlichen Uebergange einer der größten Vortheile, den die Muſik aus der Vereinigung mit der Poeſie zieht, ja vielleicht der allergrößte. Denn es iſt bei weitem nicht ſo nothwendig, die allgemeinen unbeſtimmten Empfindungen der Muſik, z. E. der Freude, durch Worte auf einen gewiſſen einzelnen Gegenſtand der Freude einzuſchränken, weil auch jene dunkeln ſchwanken Empfindungen noch immer ſehr angenehm ſind; als nothwendig es iſt, abſtechende widerſprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um ſie durch dieſe Verbindung in ein Ganzes zu verweben, in welchem man nicht allein Mannichfaltiges, ſondern auch Uebereinſtimmung des Mannichfaltigen bemerke. Nun aber würde bei dem doppelten Satze zwiſchen den Acten eines Schauſpiels dieſe Verbindung erſt hintennach kommen; wir würden es erſt hintennach erfahren, warum wir aus einer Leidenſchaft in eine ganz entgegengeſetzte überſpringen müſſen: und das iſt für die Muſik ſo gut, als

erführen wir es gar nicht. Der Sprung hat einmal seine üble Wirkung gethan und er hat uns darum nicht weniger beleidigt, weil wir nun einsehen, daß er uns nicht hätte beleidigen sollen. Man glaube aber nicht, daß sonach überhaupt alle Symphonien verwerflich seyn müßten, weil alle aus mehrern Sätzen bestehen, die von einander unterschieden sind, und deren jeder etwas anders ausdrückt, als der andere. Sie drücken etwas anders aus, aber nicht etwas verschiedenes; oder vielmehr, sie drücken das nämliche und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in Einer Symphonie muß nur Eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiedenen Abänderungen, es sey nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertönen lassen und in uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie war vollkommen von dieser Beschaffenheit; das Ungestüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlicher Würde erhebt. Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonien mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affect abbricht, um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiedenen Affect anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten eben so verschiedenen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne

die innigſte Verbindung aller und jeder Theile iſt die beſte Muſik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig iſt; nur der Zuſammenhang macht ſie zu einem feſten Marmor, an dem ſich die Hand des Künſtlers verewigen kann.

Der Satz nach dem erſten Acte ſucht alſo lediglich die Beſorgniſſe der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter dieſen Act gewidmet hat; Beſorgniſſe, die noch mit einiger Hoffnung vermiſcht ſind; ein Andante meſto, bloß mit gedämpften Violinen und Bratſche.

In dem zweiten Acte ſpielt Aſſur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Muſik beſtimmen ſollte. Ein Allegro aſſai aus dem G dur, mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitſpielende Fagotte verſtärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch ſich wieder erholenden Stolz dieſes treuloſen und herrſchſüchtigen Miniſters aus.

In dem dritten Acte erſcheint das Geſpenſt. Ich habe, bei Gelegenheit der erſten Vorſtellung, bereits angemerkt, wie wenig Eindruck Voltaire dieſe Erſcheinung auf die Anweſenden machen läßt. Aber der Tonkünſtler hat ſich, wie billig, daran nicht gekehrt; er holt es nach, was der Dichter unterlaſſen hat und ein Allegro aus dem E moll, mit der nämlichen Inſtrumentenbeſetzung des vorhergehenden, nur daß E-Hörner mit G-Hörnern verſchiedentlich abwechſeln, ſchildert kein ſtummes und träges Erſtaunen, ſondern die wahre wilde Beſtürzung, welche eine dergleichen Erſcheinung unter dem Volke verurſachen muß.

Die Beängſtigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unſer Mitleid; wir bedauern die Reuende, ſo ſchuldig wir auch die Verbrecherin wiſſen. Bedauern und Mitleid läßt alſo auch die Muſik ertönen; in einem Larghetto aus

dem A moll, mit gedämpften Violinen und Bratſche, und einer concertirenden Hoboe.

Endlich folgt auch auf den fünften Act nur ein einziger Satz, ein Adagio aus dem E dur, nächſt den Violinen und der Bratſche, mit Hörnern, mit verſtärkenden Hoboen und Flöten, und mit Fagotten, die mit dem Grundbaſſe gehen. Der Ausdruck iſt den Perſonen des Trauerſpiels angemeſſene, und ins Erhabene gezogene Betrübniß, mit einiger Rückſicht, wie mich däucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde eben ſo würdig als mächtig erhebt.

Die Abſichten eines Tonkünſtlers merken, heißt ihm zugeſtehen, daß er ſie erreicht hat. Sein Werk ſoll kein Rathſel ſeyn, deſſen Deutung eben ſo mühſam als ſchwankend iſt. Was ein geſundes Ohr am geſchwindeſten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er ſagen wollen; ſein Lob wächſt mit ſeiner Verſtändlichkeit; je leichter, je allgemeiner dieſe, deſto verdienter jenes. — Es iſt kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola iſt es ein ſo viel größerer, daß in dieſer ſeiner Compoſition niemand etwas anders gehört hat, als ich.

Achtundzwanzigſtes Stück.

Den 4. Auguſt 1767.

Den dreiunddreißigſten Abend (Freitags, den 12. Juni ward die Nanine wiederholt, und den Beſchluß machte der Bauer mit der Erbſchaft, aus dem Franzöſiſchen des Marivaux.

Dieſes kleine Stück iſt hier Waare für den Platz und macht daher allezeit viel Vergnügen. Jürge kömmt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben laſſen,

von dem er hunderttauſend Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten; nun will er leben wie vornehme Leute leben, erhebt ſeine Liſe zur Madame, findet geſchwind für ſeinen Hans und für ſeine Grete eine anſehnliche Partie, alles iſt richtig, aber der hinkende Bote kömmt nach. Der Makler, bei dem die hunderttauſend Mark geſtanden, hat Banquerot gemacht, Jürge iſt wieder nichts wie Jürge, Hans bekömmt den Korb, Grete bleibt ſitzen und der Schluß würde traurig genug ſeyn, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; geſund und vergnügt waren ſie, geſund und vergnügt bleiben ſie.

Dieſe Fabel hätte jeder erfinden können; aber wenige würden ſie ſo unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. Die drolligſte Laune, der ſchnurrigſte Witz, die ſchalkiſchſte Satyre laſſen uns vor Lachen kaum zu uns ſelbſt kommen; und die naive Bauernſprache giebt allem eine ganz eigene Würze. Die Ueberſetzung iſt von Kriegern, der das franzöſiſche Patois in den hieſigen platten Dialekt meiſterhaft zu übertragen gewußt hat. Es iſt nur Schade, daß verſchiedene Stellen höchſt fehlerhaft und verſtümmelt abgedruckt worden. Einige müßten nothwendig in der Vorſtellung berichtigt und ergänzt werden. Z. E. folgende, gleich in der erſten Scene.

Jürge. He, he, he! Giv mie doch fief Schillink kleen Geld, ik hev niks, as Gullen un Dahlers.

Liſe. He, he, he! Segge doch, heſt du Schrullen med dienen fief Schillink kleen Geld? wat wiſt du damed maaken?

Jürge. He, he, he, he! Giv mie fief Schillink kleen Geld, ſeg ik die.

Liſe. Woto denn, Hans Narr?

Jürge. För düſſen Jungen, de mie mienen Bündel op

dee Reiſe bed in unſe Dörp dragen hed, un ik bün ganß lickt un ſacht hergahn.

Liſe. Büſt du to Foote hergahn?

Jürge. Ja. Wiel't veel cummoder is.

Liſe. Da heſt du een Maark.

Jürge. Dat is doch noch reſnabel. Wo veel maakt't? So veel is dat. Een Maark hed ſe mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; ſo is't richdig.

Liſe. Un du verdeihſt fief Schillink an een Jungen, de die dat Pak dragen hed?

Jürge. Ja! ik mot ehm doch een Drankgeld geven.

Valentin. Sollen die fünf Schilling für mich, Herr Jürge?

Jürge. Ja, mien Fründ!

Valentin. Fünf Schilling? ein reicher Erbe! fünf Schillinge? ein Mann von ihrem Stande! Und wo bleibt die Hoheit der Seele?

Jürge. O! et kumt mie even darop nich an, jy dörft't man ſeggen. Maake Froo, ſmiet ehm noch een Schillink hen; by uns regnet man ſo.

Wie iſt das? Jürge iſt zu Fuße gegangen, weil es kommoder iſt? Er fordert fünf Schillinge, und ſeine Frau giebt ihm ein Mark, die ihm fünf Schillinge nicht geben wollte? Die Frau ſoll dem Jungen noch einen Schilling hinſchmeißen? warum thut er es nicht ſelbſt? Von dem Marke blieb ihm ja noch übrig. Ohne das Franzöſiſche wird man ſich ſchwerlich aus dem Hanſe finden. Jürge war nicht zu Fuße gekommen, ſondern mit der Kutſche: und darauf geht ſein „Wiel't veel cummoder is.“ Aber die Kutſche ging vielleicht bei ſeinem Dorfe nur vorbei, und von da, wo er abſtieg, ließ er ſich bis zu ſeinem Hauſe das Bündel nachtragen. Dafür giebt

er dem Jungen die fünf Schillinge; das Mark giebt ihm nicht die Frau, ſondern das hat er für die Kutſche bezahlen müſſen, und er erzählt ihr nur, wie geſchwind er mit dem Kutſcher darüber fertig geworden. [1]

Den vierunddreißigſten Abend (Montags, den 29. Juni) ward der Zerſtreute des Regnard aufgeführt.

Ich glaube ſchwerlich, daß unſere Großväter den deutſchen Titel dieſes Stücks verſtanden hätten. Noch Schlegel überſetzte Distrait durch Träumer. Zerſtreut ſeyn, ein Zerſtreuter, iſt lediglich nach der Analogie des Franzöſiſchen gemacht. Wir wollen nicht unterſuchen, wer das Recht hatte, dieſe Worte zu machen; ſondern wir wollen ſie brauchen, nachdem ſie einmal gemacht ſind. Man verſteht ſie nunmehr, und das iſt genug.

Regnard brachte ſeinen Zerſtreuten im Jahre 1697 aufs Theater; und er fand nicht den geringſten Beifall. Aber

[1] Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses pièces.

Claudine (le contrefaisant). Eh! eh! eh! di donc, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi donc, Nicodème?

Blaise. Pour ce garçon qui apporte mon paquet depis la voiture jusqu'à cheux nous, pendant que je marchois tout bellement et à mon aise

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'a baillé un écu?

Blaise. Oh bian noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prennez. Tout comme ça.

Claudine. Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets?

Blaise. Oui, par manière de récréation.

Arlequin. Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise!

Blaise. Oui, mon ami. &c.

vierunddreißig Jahre darauf, als ihn die Komödianten wieder vorſuchten, fand er einen ſo viel größern. Welches Publikum hatte nun Recht? Vielleicht hatten ſie beide nicht Unrecht. Jenes ſtrenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieſes geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es iſt; für eine Farce, für ein Poſſenſpiel, das zu lachen machen ſoll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

— non satis est risu diducere rictum
Auditoris — — —

und dieſes:

— et est quædam tamen hic quoque virtus.

Außer der Verſification, die noch dazu ſehr fehlerhaft und nachläſſig iſt, kann dem Regnard dieſes Luſtſpiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter ſeiner Hauptperſon fand er bei dem La Bruyere völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmſten Züge theils in Handlung zu bringen, theils erzählen zu laſſen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel ſagen.

Wider dieſes Urtheil iſt nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität faſſen will, deſto mehr. Ein Zerſtreuter ſoll kein Vorwurf für die Komödie ſeyn. Warum nicht? Zerſtreut ſeyn, ſagt man, ſey eine Krankheit, ein Unglück, und kein Laſter. Ein Zerſtreuter verdiene eben ſo wenig ausgelacht zu werden, als einer der Kopfſchmerzen hat. Die Komödie müſſe ſich nur mit Fehlern abgeben, die ſich verbeſſern laſſen. Wer aber von Natur zerſtreut ſey, der laſſe ſich durch Spöttereien eben ſo wenig beſſern, als ein Hinkender.

Aber iſt es denn wahr, daß die Zerſtreuung ein Gebrechen

der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung, als üble Angewohnheit seyn? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders, als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er, seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zu Folge, denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort seyn kann, so gut kann sie auch hier seyn; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu seyn; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen und es sollte unmöglich seyn, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sey; die Zerstreuung sey unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im Geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chicanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Moliere, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Moliere beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; der Misanthrop

wird nicht verächtlich, er bleibt wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrigen guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich seyn wird? Widrig, eckel, häßlich wird sie seyn, nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7. August 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige des Moliere nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumt, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler

unterrichtend; die Thorheiten, die ſie nicht haben, haben andere, mit welchen ſie leben müſſen; es iſt erſprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Colliſion kommen kann; erſprießlich, ſich wider alle Eindrücke des Beiſpiels zu verwahren. Ein Präſervativ iſt auch eine ſchätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirkſameres, als das Lächerliche. —

Das Räthſel oder Was den Damen am meiſten gefällt, ein Luſtſpiel in einem Aufzuge von Herr Löwen, machte dieſen Abend den Beſchluß.

Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzählungen und Mährchen geſchrieben hätten, ſo würde das franzöſiſche Theater eine Menge Neuigkeiten haben entbehren müſſen. Am meiſten hat ſich die komiſche Oper aus dieſen Quellen bereichert. Des letztern Ce qui plait aux Dames gab den Stoff zu einem mit Arien untermengten Luſtſpiele von vier Aufzügen, welches unter dem Titel La Fée Urgele von den italieniſchen Komödianten zu Paris im December 1765 aufgeführt ward. Herr Löwen ſcheint nicht ſowohl dieſes Stück, als die Erzählung des Voltaire ſelbſt vor Augen gehabt zu haben. Wenn man bei Beurtheilung einer Bildſäule mit auf den Marmorblock zu ſehen hat, aus welchem ſie gemacht worden; wenn die primitive Form dieſes Blocks es zu entſchuldigen vermag, daß dieſes oder jenes Glied zu kurz, dieſe oder jene Stellung zu gezwungen gerathen: ſo iſt die Kritik auf einmal abgewieſen, die den Herrn Löwen wegen der Einrichtung ſeines Stücks in Anſpruch nehmen wollte. Mache aus einem Herenmährchen etwas Wahrſcheinlicheres, wer da kann! Herr Löwen ſelbſt giebt ſein Räthſel für nichts anders, als für eine kleine Plaiſanterie, die auf dem Theater gefallen kann, wenn ſie gut geſpielt wird. Verwandlung und Tanz und Geſang concurriren

zu dieſer Abſicht; und es wäre bloßer Eigenſinn, an ſeinem Belieben zu finden. Die Laune des Pedrillo iſt zwar nicht original, aber doch gut getroffen. Nur dünkt mich, daß ein Waffenträger oder Stallmeiſter, der das Abgeſchmackte und Wahnſinnige der irrenden Ritterſchaft einſieht, ſich nicht ſo recht in eine Fabel paſſen will, die ſich auf die Wirklichkeit der Zauberei gründet, und ritterliche Abenteuer als rühmliche Handlungen eines vernünftigen und tapfern Mannes annimmt. Doch, wie geſagt, es iſt eine Plaiſanterie, und Plaiſanterien muß man nicht zergliedern wollen.

Den fünfunddreißigſten Abend (Mittwochs, den 1. Juli) ward in Gegenwart Sr. Königl. Majeſtät von Dänemark die Rodogune des Peter Corneille aufgeführt.

Corneille bekannte, daß er ſich auf dieſes Trauerſpiel das meiſte einbilde, daß er es weit über ſeinen Cinna und Cid ſetze, daß ſeine übrigen Stücke wenig Vorzüge hätten, die in dieſem nicht vereint anzutreffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, ſtarke Verſe, ein gründliches Raiſonnement, heftige Leidenſchaften, ein von Act zu Act immer wachſendes Intereſſe. —

Es iſt billig, daß wir uns bei dem Meiſterſtücke dieſes großen Mannes verweilen.

Die Geſchichte, auf die es gebaut iſt, erzählt Appianus Alexandrinus gegen das Ende ſeines Buchs von den ſyriſchen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nicanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther, und lebte als Kriegsgefangner einige Zeit an dem Hofe ihres Königs Phraates, mit deſſen Schweſter Rodogune er ſich vermählte. Inzwiſchen bemächtigte ſich Diodotus, der den vorigen Königen gedient hatte, des ſyriſchen Thrones, und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter deſſen Namen er als

Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber ſchaffte er den jungen König aus dem Wege, ſetzte ſich ſelbſt die Krone auf und gab ſich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schickſal deſſelben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs, zu Rhodus, wo er ſich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er ſeine Waffen gegen den Phraates, und forderte die Befreiung ſeines Bruders. Phraates, der ſich des Schlimmſten beſorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichts deſto weniger kam es zwiſchen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieſer den kürzern zog und ſich aus Verzweiflung ſelbſt entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in ſein Reich gekehrt war, ward von ſeiner Gemahlin, Cleopatra, aus Haß gegen die Rodogune, umgebracht; obſchon Cleopatra ſelbſt, aus Verdruß über dieſe Heirath, ſich mit dem nämlichen Antiochus, ſeinem Bruder, vermählt hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon ſie den älteſten, mit Namen Seleucus, der nach dem Tode ſeines Vaters den Thron beſtieg, eigenhändig mit einem Pfeile erſchoß; es ſey nun, weil ſie beſorgte, er möchte den Tod ſeines Vaters an ihr rächen, oder weil ſie ſonſt ihre grauſame Gemüthsart dazu veranlaßte. Der jüngſte Sohn hieß Antiochus; er folgte ſeinem Bruder in der Regierung, und zwang ſeine abſcheuliche Mutter, daß ſie den Giftbecher, den ſie ihm zugedacht hatte, ſelbſt trinken mußte."

In dieſer Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerſpiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekoſtet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleucus daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erſchaffen, koſtete. Was ihn aber

vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die uſurpirten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grauſam genug rächen zu können glaubt. Dieſe alſo nahm er heraus; und es iſt unſtreitig, daß ſonach ſein Stück nicht Rodogune, ſondern Cleopatra heißen ſollte. Er geſtand es ſelbſt, und nur weil er beſorgte, daß die Zuhörer dieſe Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Aegypten gleiches Namens verwechſeln dürften, wollte er lieber von der zweiten als von der erſten Perſon den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich, ſagt er, dieſer Freiheit um ſo eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten ſelbſt es nicht für nothwendig gehalten, ein Stück eben nach ſeinem Helden zu benennen, ſondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger Theil hat und weit epiſodiſcher iſt, als Rodogune; ſo hat z. E. Sophokles eines ſeiner Trauerſpiele die Trachinerinnen genannt, welches man jetziger Zeit ſchwerlich anders als den ſterbenden Herkules nennen würde.“ Dieſe Bemerkung iſt an und für ſich ſehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; ſie glaubten im geringſten nicht, daß er den Inhalt angeben müſſe; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterſchieden ward, und hiezu iſt der kleinſte Umſtand hinlänglich. Allein gleichwohl glaube ich ſchwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er die Trachinerinnen überſchrieb, würde haben Deianira nennen wollen. Er ſtand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführeriſchen Titel zu geben, einen Titel, der unſere Aufmerkſamkeit auf einen falſchen Punct richtet, deſſen möchte er ſich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Beſorgniß des Corneille ging hiernächſt zu weit; wer die ägyptiſche Cleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht

Aegypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stücke selbst den Namen Cleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Acte darunter gelitten; und der deutsche Uebersetzer that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Scribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

Dreißigstes Stück.

Den 11. August 1767.

Cleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wüthendes Eheweib zu einer eben so wüthenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellt zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu theilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Cleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht oder nur als an *ihre* Söhne gedacht,

von deren Ergebenheit ſie verſichert ſey, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, unfehlbar ſich für den zuerſt beleidigten Theil erklären würde. Sie fand es aber ſo nicht; der Sohn ward König und der König ſah in der Cleopatra nicht die Mutter, ſondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten; und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eiferſucht in ihrem Herzen; noch war der treuloſe Gemahl in ſeinen Söhnen übrig; ſie fing an alles zu haſſen, was ſie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbſterhaltung ſtärkte dieſen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; ſie beging den zweiten Mord, um den erſten ungeſtraft begangen zu haben; ſie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte ſich mit der Vorſtellung, daß ſie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beſchloſſen habe, daß ſie eigentlich nicht morde, daß ſie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schickſal des ältern Sohnes wäre auch das Schickſal des jüngern geworden; aber dieſer war raſcher oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das ſie ihm bereitet hat; ein unmenſchliches Verbrechen rächt das andere; und es kömmt bloß auf die Umſtände an, auf welcher Seite wir mehr Verabſcheuung oder mehr Mitleid empfinden ſollen.

Dieſer dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nämlichen Leidenſchaft der nämlichen Perſon hätte. Was fehlt ihr alſo noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da iſt keine Liebe, da iſt keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwiſchenfall; alles geht ſeinen natürlichen Gang. Dieſer natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper

schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurück zu führen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Faden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contertur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urtheile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurtheilung weiter nichts, als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.

Cleopatra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre

ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Cleopatra muß eine Heldin seyn, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin seyn soll, wie sie; das ist weit erhabner. —

Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennt, als zu gebieten, zu tyrannisiren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen; so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen seyn, aber sie ist dem ohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Die Cleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubt, die mit nichts als mit machiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie seyn soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Freveltaten

verübt, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättigt haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirrt, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntniß uns ersprießlich seyn könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch; unter funfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzt und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze das Scepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet, das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte seyn sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Cleopatra selbst von sich sagen läßt; die unsinnigsten Bravaden des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sey, oder daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmt; und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der, aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob

seine Grundneigungen auf das Böse, als auf das Böse, gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind indeß bei keinem Dichter häufiger, als bei Corneillen, und es könnte leicht seyn, daß sich zum Theil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles athmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig seyn sollte und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14. August 1767.

In der Geschichte rächt sich Cleopatra bloß an ihrem Gemahl; an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Cleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächt zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächt. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist, als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich seyn. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen seyn könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmuth, und die Rache streitet mit dem

Edelmuthe zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maaß und Ziel seyn sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennt sie keine Gränzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriedigt, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportionirt sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachtheile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er, und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid, und Neid ist ein kleines kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennt, als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobt in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erweckt hat, nie aufhört, die nämliche Beleidigung zu seyn, und immer wächst, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spät oder früh immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Cleopatra beim Corneille; und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter steht, kann nicht anders als äußerst beleidigend seyn. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große, erhabene Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdient. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten steht, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie, bei dem geringsten Funken von Edelmuth, vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumuthet, machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu

können glauben. Endlich muß dieſe Verachtung nothwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Cleopatra nichts übrig, als ein häßliches, abſcheuliches Weib, das immer ſprudelt und raſet und die erſte Stelle im Tollhauſe verdient.

Aber nicht genug, daß Cleopatra ſich an Rodogunen rächt: der Dichter will, daß ſie es auf eine ganz ausnehmende Weiſe thun ſoll. Wie fängt er dieſes an? Wenn Cleopatra ſelbſt Rodogunen aus dem Wege ſchafft, ſo iſt das Ding viel zu natürlich: denn was iſt natürlicher, als ſeine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß ſie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt geweſen; laßt uns erdichten, daß nach ſeinem Tode ſich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge ſind, daß dem älteſten der Thron gehört, daß die Mutter es aber beſtändig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteſte ſey; laßt uns erdichten, daß ſich endlich die Mutter entſchloſſen, dieſes Geheimniß zu entdecken oder vielmehr nicht zu entdecken, ſondern an deſſen Statt denjenigen für den älteſten zu erklären, und ihn dadurch auf den Thron zu ſetzen, welcher eine gewiſſe Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß dieſe Bedingung der Tod der Rodogune ſey. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen ſind in Rodogunen ſterblich verliebt; wer von beiden ſeine Geliebte umbringen will, der ſoll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit ſetzen? Wir wollen verſuchen. Laßt uns alſo

weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Cleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will; daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahl zu wählen; daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde: Rodogune muß gerächt seyn wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt seyn wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrigue! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen seyn müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respect für den Teufel von Mama und eben so viel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheint; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin todt, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter todt, um die Prinzessin zu haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die Geliebte todt, und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht aus werden. Oder sie schlagen beide die Mutter todt, und wollen beide das Mädchen haben: und so kann es wiederum nicht aus werden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft

ſind, ſo will keiner weder die eine noch die andere todt ſchlagen; ſo ſtehen ſie beide hübſch und ſperren das Maul auf, und wiſſen nicht, was ſie thun ſollen; und das iſt eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein ſehr ſonderbares Anſehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als raſende Männer, und die Männer weibiſcher als die armſeligſten Weiber handeln: aber was ſchadet das? Vielmehr iſt dieſes ein Vorzug des Stücks mehr; denn das Gegentheil iſt ſo gewöhnlich, ſo abgedroſchen! —

Doch im Ernſte: ich weiß nicht, ob es viel Mühe koſtet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie verſucht, ich möchte es auch ſchwerlich jemals verſuchen. Aber das weiß ich, daß es einem ſehr ſauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen ſind; weil nicht die mindeſte Spur in der Geſchichte davon zu finden. Dieſe Bedenklichkeit hätte ſich Corneille immer erſparen können. „Vielleicht, ſagt er, dürfte man zweifeln, ob ſich die Freiheit der Poeſie ſo weit erſtreckt, daß ſie unter bekannten Namen eine ganze Geſchichte erdenken darf; ſo wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im erſten Acte, welche die Grundlage des folgenden iſt, bis zu den Wirkungen im fünften, nicht das geringſte vorkömmt, welches einigen hiſtoriſchen Grund hätte. Doch, fährt er fort, mich dünkt, wenn wir nur das Reſultat einer Geſchichte beibehalten, ſo ſind alle vorläufige Umſtände, alle Einleitungen zu dieſem Reſultate in unſerer Gewalt. Wenigſtens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu erinnern, und die Ausübung der Alten iſt völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die Elektra des Sophokles mit der Elektra des Euripides, und ſehe, ob ſie mehr mit einander gemein haben,

als das bloße Resultat, die lezten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege durch ihm eigenthümliche Mittel gelangt, so daß wenigstens eine davon nothwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers seyn muß. Oder man werfe nur die Augen auf die Iphigenia in Taurika, die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie giebt, und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt, und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die Helena des Euripides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung als die Episoden, sowohl der Knoten als die Auflösung gänzlich erdichtet sind und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr Unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen seyn; sie habe den Demetrius geheirathet, als die beiden Prinzen, die jezt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das den Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheirathet; sie war sehr jung, als sie der Vater heirathen wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Controle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verificiren wollte!

Zweiunddreißigstes Stück.

Den 18. August 1767.

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurück gehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert.[1] Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so läßt sich, den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich von Seiten des Nutzens, ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte; aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich, noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermuthung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen seyn könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen der großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das geringste wahrscheinlicher?

[1] Diogenes Laertius Libr. I. S. 59.

Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpfrischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Factum, und dieses ist eben so gräßlich als außerordentlich. Es giebt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht seyn, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit blos auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst

gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Ziels, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reißt und voll Schrecken über das Bewußtseyn befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu seyn glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Acte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Acte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig seyn, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid besteht, daß er, um jenes hervor zu bringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat

er also in der Geschichte eine Cleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammen geknetet hat, als sich nur immer Hecksel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankommt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnißvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine Rodogune nun länger als hundert Jahre, als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters, von ganz Frankreich, und gelegentlich mit von ganz Europa bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund seyn? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644 bis 1767 allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte ſaß einmal ein ehrlicher Hurone in der Baſtille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er ſchon in Paris war; und vor langer Weile ſtudirte er die franzöſiſchen Poeten; dieſem Huronen wollte die Rodogune gar nicht gefallen. Hernach lebte, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, irgendwo in Italien ein Pedant, der hatte den Kopf von den Trauerſpielen der Griechen und ſeiner Landsleute des ſechzehnten Seculi voll und der fand an der Rodogune gleichfalls vieles auszuſetzen. Endlich kam vor einigen Jahren ſogar auch ein Franzoſe, ſonſt ein gewaltiger Verehrer des Corneilleſchen Namens (denn, weil er reich war und ein ſehr gutes Herz hatte, ſo nahm er ſich einer armen verlaßnen Enkelin dieſes großen Dichters an, ließ ſie unter ſeinen Augen erziehen, lehrte ſie hübſche Verſe machen, ſammelte Almoſen für ſie, ſchrieb zu ihrer Ausſteuer einen großen einträglichen Commentar über die Werke ihres Großvaters u. ſ. w.), aber gleichwohl erklärte er die Rodogune für ein ſehr ungereimtes Gedicht, und wollte ſich des Todes verwundern, wie ein ſo großer Mann, als der große Corneille, ſolch widerſinniges Zeug habe ſchreiben können. — Bei einem von dieſen iſt der Dramaturgiſt ohnſtreitig in die Schule gegangen, und aller Wahrſcheinlichkeit nach bei dem letztern; denn es iſt doch gemeiniglich ein Franzoſe, der den Ausländern über die Fehler eines Franzoſen die Augen eröffnet. Dieſem ganz gewiß betet er nach; — oder iſt es nicht dieſem, wenigſtens dem Welſchen, — wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutſcher ſelbſt dächte, von ſelbſt die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzoſen zu zweifeln, wer kann ſich das einbilden?

Ich rede von dieſen meinen Vorgängern mehr bei der nächſten Wiederholung der Rodogune. Meine Leſer wünſchen

aus der Stelle zu kommen, und ich mit ihnen. Jetzt nur noch ein Wort von der Uebersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführt worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsche vom Bressand, sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch ungedruckt liegt, in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen und ist voller starken, glücklichen Stellen. Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können als er selbst.

Dreiunddreißigstes Stück.

Den 21. August 1767.

Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags, den 3. Juli) ward das Lustspiel des Herrn Favart, Solimann der Zweite, ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, aufgeführt.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätigt, daß Solimann der Zweite sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er, wider alle Gewohnheit seines Reichs, sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklären müssen. Genug, daß Marmontel hierauf eine von seinen moralischen Erzählungen gegründet, in der er aber jene Sklavin, die eine Italienerin soll gewesen seyn, zu einer Französin macht; ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne als eine französische einen so seltnen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des

Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witze angelegt, mit allen den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen ausgeführt und mit der Eleganz und Anmuth geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst. Aber es soll eine moralische Erzählung seyn, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schlüpfrig, so anstößig, als eine Erzählung des La Fontaine oder Grecourt: aber ist sie darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Ein Sultan, der in dem Schooße der Wollüste gähnt, dem sie der alltägliche und durch nichts erschwerte Genuß unschmackhaft und ekel gemacht hat, der seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes wieder gespannt und gereizt wissen will, um den sich die feinste Sinnlichkeit, die raffinirteste Zärtlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschöpft: dieser kranke Wollüstling ist der leidende Held in der Erzählung. Ich sage, der leidende; der Lecker hat sich mit zu viel Süßigkeiten den Magen verdorben; nichts will ihm mehr schmecken, bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken würde, auf faule Eier, auf Rattenschwänze und Raupenpasteten; die schmecken ihm. Die edelste, bescheidenste Schönheit, mit dem schmachtendsten Auge, groß und blau, mit der unschuldigsten empfindlichsten Seele, beherrscht den Sultan, — bis sie gewonnen ist. Eine andere, majestätischer in ihrer Form, blendender von Colorit, blühende Suada auf ihren Lippen, und in ihrer Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Töne, eine wahre Muse, nur verführerischer, wird — genossen und vergessen. Endlich erscheint ein weibliches Ding, flüchtig, unbedachtsam, wild, witzig bis zur Unverschämtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie,

wenig Schönheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille, aber keine Figur; dieses Ding, als es den Sultan erblickt, fällt mit der plumpesten Schmeichelei, wie mit der Thüre ins Haus: Graces au ciel, voici une figure humaine! — (Eine Schmeichelei, die nicht bloß dieser Sultan, auch mancher deutscher Fürst dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch plumper zu hören bekommen, und mit der unter zehn neune, so gut wie der Sultan, vorlieb genommen, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich enthält, zu fühlen.) Und so wie dieses Eingangscompliment, so das Uebrige — Vous êtes beaucoup mieux, qu'il n'appartient à un Turc: vous avez même quelque chose d'un François — En vérité ces Turcs sont plaisans — Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc — Je ne désespère pas d'en faire quelque jour un François. — Dennoch gelingt es dem Dinge! Es lacht und schilt, es droht und spottet, es liebäugelt und mault, bis der Sultan, nicht genug, ihm zu gefallen, dem Seraglio eine neue Gestalt gegeben zu haben, auch Reichsgesetze abändern und Geistlichkeit und Pöbel wider sich aufzubringen Gefahr laufen muß, wenn er anders mit ihr eben so glücklich seyn will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennt, in ihrem Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich wohl der Mühe!

Marmontel fängt seine Erzählung mit der Betrachtung an, daß große Staatsveränderungen oft durch sehr geringfügige Kleinigkeiten veranlaßt worden, und läßt den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst schließen: wie ist es möglich, daß eine kleine aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches umstoßen können? Man sollte also fast glauben, daß er bloß diese Bemerkung, dieses anscheinende Mißverhältniß zwischen Ursache und Wirkung durch ein Exempel erläutern

wollen. Doch dieſe Lehre wäre unſtreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede ſelbſt, daß er eine ganz andere und weit ſpeciellere dabei zur Abſicht gehabt. „Ich nahm mir vor, ſagt er, die Thorheit derjenigen zu zeigen, welche ein Frauenzimmer durch Anſehen und Gewalt zur Gefälligkeit bringen wollen; ich wählte alſo zum Beiſpiele einen Sultan und eine Sklavin, als die zwei Extreme der Herrſchaft und Abhängigkeit.“ Allein Marmontel muß ſicherlich auch dieſen ſeinen Vorſatz während der Ausarbeitung vergeſſen haben; faſt nichts zielt dahin ab; man ſieht nicht den geringſten Verſuch einiger Gewaltſamkeit von Seiten des Sultans; er iſt gleich bei den erſten Inſolenzen, die ihm die galante Franzöſin ſagt, der zurückhaltendſte, nachgebendſte, gefälligſte, folgſamſte, unterthänigſte Mann, la meilleure pâte de mari, als kaum in Frankreich zu finden ſeyn würde. Alſo nur gerade heraus: entweder es liegt gar keine Moral in dieſer Erzählung des Marmontel, oder es iſt die, auf welche ich oben bei dem Charakter des Sultans gewieſen: der Käfer, wenn er alle Blumen durchſchwärmt hat, bleibt endlich auf dem Miſte liegen.

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatiſchen Dichter iſt es gleichviel, ob ſich aus ſeiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht; und alſo war die Erzählung des Marmontel darum nichts mehr und nichts weniger geſchickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das that Favart und ſehr glücklich. Ich rathe allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartſche Ausführung mit dem Marmontelſchen Urſtoffe zuſammen zu halten. Wenn ſie die Gabe zu abſtrahiren haben, ſo werden ihnen die geringſten Veränderungen, die dieſer gelitten und zum Theil leiden müſſen, lehrreich ſeyn, und ihre Empfindung

wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Speculation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisirt hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird, als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Drama machen möchten.

Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urtheil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben. [1] Anfangs äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontels. „Solimann der Zweite, sagen sie, war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser, dessen Andenken ihnen theurer wäre als dieses Solimanns; seine Siege, seine Talente und Tugenden machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswürdig, über die er siegte; aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxelane war, nach der Geschichte, eine verschlagene ehrgeizige Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Ränke und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen wußte, daß er wider sein eigenes Blut wüthete, daß er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte; und diese Roxelane ist bei dem Marmontel eine kleine närrische Coquette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen, fragen sie, wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten

[1] Journal Encyclop. Janvier 1762.

Charaktere erſtrecken? Wenn er Facta nach ſeinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lucretia verbuhlt, und einen Sokrates galant ſchildern?"

Das heißt einem mit aller Beſcheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Hrn. Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr ſchon dahin geäußert, daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger ſeyn müſſen, als die Facta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, dieſe, in ſo fern ſie eine Folge von jenen ſind, von ſelbſt nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerlei Factum ſich aus ganz verſchiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweytens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Factis, ſondern in der Erkenntniß beſteht, daß dieſe Charaktere unter dieſen Umſtänden ſolche Facta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müſſen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Seraglio eine europäiſche Sklavin gegeben, die ſich zur geſetzmäßigen Gemahlin des Kaiſers zu machen gewußt; das iſt das Factum. Die Charaktere dieſer Sklavin und dieſes Kaiſers beſtimmen die Art und Weiſe, wie dieſes Factum wirklich geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich werden können, ſo ſteht es freilich bei dem Dichter, als Dichter, welche von dieſen Arten er wählen will; ob die, welche die Hiſtorie beſtätigt, oder eine andere, ſo wie der moraliſchen Abſicht, die er mit ſeiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer iſt. Nur ſollte er ſich, im Fall, daß er andere Charaktere, als die hiſtoriſchen, oder wohl gar dieſen völlig entgegen geſetzte wählt, auch der hiſtoriſchen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Perſonen das bekannte Factum beilegen, als bekannten Perſonen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unſere

Kenntniß, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Facta betrachten wir als etwas zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein seyn kann; die Charaktere hingegen als etwas wesentliches und eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25. August 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sey von Seiten der innern Wahrscheinlichkeit oder von Seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus; [1] was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als in so fern es in seinen Kram taugt; es verstößt

[1] Pindarus Olymp. II. str. 3. v. 10.

alſo bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorſatz, ſo oft, ſo gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir ſtehen und ſtaunen und ſchlagen die Hände zuſammen und rufen: „Aber, wie hat ein ſo großer Mann nicht wiſſen können! — wie iſt es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?“ O, laßt uns ja ſchweigen; wir glauben ihn zu demüthigen, und wir machen uns in ſeinen Augen lächerlich; alles, was wir beſſer wiſſen, als er, beweist bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen, als er; und das hatten wir leider nöthig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Soliman und ſeine Roxelane eine ganz andere Roxelane ſeyn mögen, als mich die Geſchichte kennen lehrt: wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob ſie ſchon nicht aus dieſer wirklichen Welt ſind, ſie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben ſo genau verbunden ſind, als in dieſer; zu einer Welt, in welcher Urſachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es ſey mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch ſein edelſtes Geſchöpf zu bezeichnen!) das, ſage ich, um das höchſte Genie im Kleinen nachzuahmen, die Theile der gegenwärtigen Welt verſetzt, vertauſcht, verringert, vermehrt, um ſich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es ſeine eigene Abſichten verbindet. Doch da ich dieſes in dem Werke des Marmontels nicht finde, ſo kann ich es zufrieden ſeyn, daß man ihm auch jenes nicht für genoſſen ausgehen läßt. Wer uns nicht ſchadlos halten kann, oder will, muß uns nicht vorſetzlich beleidigen.

Und hier hat es wirklich Marmontel, es sey nun nicht gekonnt oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtigt, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schafft, Uebereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Uebereinstimmung: — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug seyn können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot seyn. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beifallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet. „Ich bin dieser liebkosen„den Maschinen satt; ihre weiche Gelehrigkeit hat nichts An„zügliches, nichts Schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten „zu überwinden haben, und wenn ich sie überwunden habe, „durch neue Schwierigkeiten in Athem erhalten seyn:“ so kann ein König von Frankreich denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese Denkungsart einmal giebt, so kömmt der Despot nicht mehr in Betrachtung; er entäußert sich seines Despotismus selbst, um einer freiern Liebe zu genießen; aber wird er deßwegen auf einmal der zahme Affe seyn, den eine dreiste Gauklerin kann tanzen lassen, wie sie will? Marmontel sagt: Solimann war ein zu großer Mann, als daß er die kleinen Angelegenheiten seines Seraglio auf den Fuß wichtiger Staatsgeschäfte hätte treiben sollen. Sehr wohl; aber so hätte er auch am Ende wichtige

Staatsgeschäfte nicht auf den Fuß der kleinen Angelegenheiten seines Seraglio treiben müssen. Denn zu einem großen Manne gehört beides: Kleinigkeiten als Kleinigkeiten und wichtige Dinge als wichtige Dinge zu behandeln. Er suchte, wie ihn Marmontel selbst sagen läßt, freie Herzen, die sich aus bloßer Liebe zu seiner Person die Sklaverei gefallen ließen; er hatte ein solches Herz an der Elmire gefunden; aber weiß er, was er will? Die zärtliche Elmire wird von einer wollüstigen Delia verdrängt, bis ihn eine Unbesonnene den Strick über die Hörner wirft, der er sich selbst zum Sklaven machen muß, ehe er die zweideutige Gunst genießt, die bisher immer der Tod seiner Begierden gewesen. Wird sie es nicht auch hier seyn? Ich muß lachen über den guten Sultan, und er verdiente doch mein herzliches Mitleid. Wenn Elmire und Delia nach dem Genusse auf einmal alles verlieren, was ihn vorher entzückte, was wird denn Roxelane nach diesem kritischen Augenblicke für ihn noch behalten? Wird er es acht Tage nach ihrer Krönung noch der Mühe werth halten, ihr dieses Opfer gebracht zu haben? Ich fürchte sehr, daß er schon den ersten Morgen, sobald er sich den Schlaf aus den Augen gewischt, in seiner verehlichten Sultane weiter nichts sieht, als ihre zuversichtliche Frechheit und ihre aufgestülpte Nase. Mich dünkt, ich höre ihn ausrufen: Beim Mahomet, wo habe ich meine Augen gehabt!

Ich läugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns diesen Solimann so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich seyn könnte. Es giebt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch eben darum keine Gegenstände der poetischen Nachahmung seyn. Sie sind unter ihr, denn ihnen fehlt das Unterrichtende; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche

selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Solimann zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die

Absicht. — Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten um zu dichten, die nur nachahmen um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepuncten unserer wärmern Theilnehmung, allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, Absichtanständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die uns als sie, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen absichtlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die keine uibei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, unsere mittelbare Abschreckung für uns Statt hat, wenigstens Gegenstände zu beschäftigen, die es zu seyn verdienen und

dieſe Gegenſtände jederzeit in ihr wahres Licht zu ſtellen, damit uns kein falſcher Tag verführt, was wir begehren ſollten zu verabſcheuen und was wir verabſcheuen ſollten zu begehren.

Was iſt nun von dieſem allem in dem Charakter des Solimanns, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich ſchon geſagt habe: Nichts. Aber von manchem iſt gerade das Gegentheil darin; ein paar Leute, die wir verachten ſollten, wovon uns das eine Eckel und das andere Unwillen eigentlich erregen müßte, ein ſtumpfer Wollüſtling, eine abgefeimte Buhlerin, werden uns mit ſo verführeriſchen Zügen, mit ſo lachenden Farben geſchildert, daß es mich nicht wundern ſollte, wenn mancher Ehemann ſich daraus berechtigt zu ſeyn glaubte, ſeiner rechtſchaffenen und ſo ſchönen als gefälligen Gattin überdrüßig zu ſeyn, weil ſie eine Elmire und keine Roxelane iſt.

Wenn Fehler, die wir adoptiren, unſere eigene Fehler ſind, ſo haben die angeführten franzöſiſchen Kunſtrichter Recht, daß ſie alle das Tadelhafte des Marmontelſchen Stoffes dem Favart mit zur Laſt legen. Dieſer ſcheint ihnen ſogar darinnoch mehr geſündigt zu haben, als jener. „Die Wahrſcheinlichkeit, ſagen ſie, auf die es vielleicht in einer Erzählung ſehr nicht ankommt, iſt in einem dramatiſchen Stücke ſchlechterdings gänzlich nöthig; und dieſe iſt in dem gegenwärtigen ſehr kleine äußerſte verletzt. Der große Solimann ſpielt eine ſehr immer Rolle und es iſt unangenehm, ſo einen Helden unſeres Charakter aus ſo einem Geſichtspuncte zu betrachten. Der Ruhm eines Sultans iſt noch mehr verunſtaltet; da iſt der alles ein Schatten von der unumſchränkten Gewalt, wohl lindern ſich ſchmiegen muß. Man hätte dieſe Gewalt müſſen. Der können; nur ganz vertilgen hätte man ſie nicht

Charakter der Roxelane hat wegen seines Spiels gefallen; aber wenn die Ueberlegung darüber kommt, wie sieht es dann mit ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem Sultan wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt alle seine Gebräuche; sie widerspricht in allen seinem Geschmacke und sagt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar hätte sie das alles sagen können; wenn sie es nur mit gemessenern Ausdrücken gesagt hätte. Aber wer kann es aushalten, den großen Solimann von einer jungen Landstreicherin so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu regieren von ihr lernen. Der Zug mit dem verschmähten Schnupftuche ist hart, und der mit der weggeworfenen Tabakspfeife ganz unerträglich."

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28. August 1767.

Der letztere Zug, muß man wissen, gehört dem Favart ganz allein; Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der erstere bei diesem feiner als bei jenem. Denn beim Favart giebt Roxelane das Tuch, welches der Sultan ihr gegeben, weg; sie scheint es der Delia lieber zu gönnen als sich selbst; sie scheint es zu verschmähen: das ist Beleidigung. Beim Marmontel hingegen läßt sich Roxelane das Tuch von dem Sultan geben und giebt es der Delia in seinem Namen; sie beugt damit einer Gunstbezeugung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen Willens ist, und das mit der uneigennützigsten, gutherzigsten Miene; der Sultan kann sich über nichts beschweren, als daß sie seine Gesinnungen so schlecht errath oder nicht besser errathen will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Ueberladungen das Spiel der Rorelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen ſahe er einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verſchlagen, beſonders wenn er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit dieſer Perſon nehmen wollte. Denn ungeachtet, daß ſeine Rorelane noch unbedachtſamere Streiche macht, noch plumpern Muthwillen treibt, ſo hat er ſie dennoch zu einem beſſern und edlern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Rorelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf dieſe Veränderung wollte ich oben kommen; und mich dünkt, ſie iſt ſo glücklich und vortheilhaft, daß ſie von den Franzoſen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

Marmontels Rorelane iſt wirklich, was ſie ſcheint, ein kleines närriſches, vermeſſenes Ding, deſſen Glück es iſt, daß der Sultan Geſchmack an ihm gefunden, und das die Kunſt verſteht, dieſen Geſchmack durch Hunger immer gieriger zu machen und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis ſie ihren Zweck erreicht hat. Hinter Favarts Rorelane hingegen ſteckt mehr, ſie ſcheint die kecke Buhlerin mehr geſpielt zu haben, als zu ſeyn, durch ihre Dreiſtigkeiten den Sultan mehr auf die Probe geſtellt, als ſeine Schwäche mißbraucht zu haben. Denn kaum hat ſie den Sultan dahin gebracht, wo ſie ihn haben will, kaum erkennt ſie, daß ſeine Liebe ohne Gränzen iſt, als ſie gleichſam die Larve abnimmt, und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kommt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgeſöhnt werden. „Nun kenn ich dich, Sultan; ich habe deine Seele bis in ihre geheimſte Triebfedern erforſcht; es iſt eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der

Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch mich kennen. Ich liebe dich, Solimann; ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sey mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtigt. Es giebt Vorurtheile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meinetwegen nicht erröthen darf; sieh hier in Roxelanen — nichts als deine unterthänige Sklavin." [1] So sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Coquette verschwindet und ein liebes, eben so vernünftiges als drolligtes Mädchen steht vor uns; Solimann hört auf uns verächtlich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir fangen sogar in dem Augenblick an zu fürchten, er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt, eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten wollen, möchte

[1] Sultan, j'ai pénetré ton ame;
J'en ai demêlé les ressorts.
Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme.
Tant de vertus excitent mes transports.
A ton tour, tu vas me connoître:
Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.
Reprends tes droits, reprends ma liberté;
Sois mon Sultan, mon Heros et mon Maître.
Tu me soupçonnerois d'injuste vanité.
Va, ne fais rien, que ta loi n'autorise;
Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,
Et je veux un Amant, qui n'ait point à rougir:
Tu vois dans Roxelane une Esclave soumise.

anſtatt einer feurigen Beſtätigung ſeines Entſchluſſes erfolgen, das gute Kind möchte durch ihre Großmuth wieder auf einmal verlieren; was ſie durch muthwillige Vermeſſenheiten ſo mühſam gewonnen; doch dieſe Furcht iſt vergebens, und das Stück ſchließt ſich zu unſerer völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieſer Veränderung? Iſt ſie bloß willkürlich, oder fand er ſich durch die beſondern Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel ſeiner Erzählung dieſen vergnügendern Ausgang? Iſt das Gegentheil von dem, was dort eine Schönheit iſt, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben, welcher Unterſchied ſich zwiſchen der Handlung der äſopiſchen Fabel und des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moraliſchen Erzählung, welche die Abſicht hat, einen allgemeinen moraliſchen Satz zur Intuition zu bringen. Wir ſind zufrieden, wenn dieſe Abſicht erreicht wird, und es iſt uns gleichviel, ob es durch eine vollſtändige Handlung, die für ſich ein wohlgegründetes Ganze ausmacht, geſchieht oder nicht; der Dichter kann ſie abbrechen wo er will, ſobald er ſich an ſeinem Ziele ſieht; wegen des Antheils, den wir an dem Schickſale der Perſonen nehmen, durch welche er ſie ausführen läßt, iſt er unbekümmert, er hat uns nicht intereſſiren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unſerm Verſtande, nicht mit unſerm Herzen zu thun, dieſes mag befriedigt werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, beſtimmte, aus ſeiner Fabel fließende Lehre keinen Anſpruch; es geht entweder auf die Leidenſchaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen ſeiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend ſind, oder auf das Vergnügen,

welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel giebt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er Recht, so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin und ihn für nichts bessers halten. Auch hat er gar nicht Ursache uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich seyn, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten; unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit werth sey oder nicht.

Allein als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtentheils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sey, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte, als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidigt uns aber, von Seite

dieſer, mehr, als der Widerſpruch, in welchem wir ihren moraliſchen Werth oder Unwerth mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß ſich dieſer entweder ſelbſt damit betrogen hat, oder uns wenigſtens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, muthwilligen Thorheiten den Anſtrich heiterer Weisheit giebt, und Laſter und Ungereimtheiten mit allen betrügeriſchen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausſtaffirt. Je mehr unſere erſten Blicke dadurch geblendet werden, deſto ſtrenger verführt unſere Ueberlegung; das häßliche Geſicht, das wir ſo ſchön geſchminkt ſehen, wird für noch einmal ſo häßlich erklärt, als es wirklich iſt; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmiſcher oder für einen Blödſinnigen will gehalten ſeyn. So wäre es dem Favart, ſo wäre es ſeinen Charakteren des Solimanns und der Roxelane ergangen; und das empfand Favart. Aber da er dieſe Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne ſich eine Menge Theaterſpiele zu verderben, die er ſo vollkommen nach dem Geſchmacke ſeines Parterres zu ſeyn urtheilte, ſo blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriedigt dieſe Hochachtung unſere Neugierde und Beſorgniß wegen der Zukunft. Denn da die Illuſion des Drama weit ſtärker iſt als einer bloßen Erzählung, ſo intereſſiren uns auch die Perſonen in jenem weit mehr als in dieſer, und wir begnügen uns nicht, ihr Schickſal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entſchieden zu ſehen, ſondern wir wollen uns auf immer deßfalls zufrieden geſtellt wiſſen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1. September 1767.

So unstreitig wir aber, ohne die glückliche Wendung, welche Favart am Ende dem Charakter der Rorelane giebt, ihre darauf folgende Krönung nicht anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den lächerlichen Triumph einer Serva Padrona, würden betrachtet haben; so gewiß, ohne sie, der Kaiser in unsern Augen nichts als ein kläglicher Pimpinello, und die neue Kaiserin nichts als eine häßliche, verschmitzte Serbinette gewesen wäre, von der wir voraus gesehen hätten, daß sie nun bald dem armen Sultan, Pimpinello dem Zweiten, noch ganz anders mitspielen werde: so leicht und natürlich dünkt uns doch auch diese Wendung selbst; und wir müssen uns wundern, daß sie dem ungeachtet so manchem Dichter nicht beigefallen, und so manche drollige und dem Ansehen nach wirklich komische Erzählung in der dramatischen Form darüber verunglücken müssen.

Zum Exempel die Matrone von Ephesus. Man kennt dieses beißende Mährchen, und es ist unstreitig die bitterste Satyre, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nacherzählt; und da es selbst in der schlechtesten Copie noch immer gefiel, so glaubte man, daß es ein eben so glücklicher Stoff auch für das Theater seyn müsse. Houdar de la Motte und andere machten den Versuch; aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama eckel und gräßlich. Wir finden hier die Ueberredungen, deren sich der Soldat gegen sie

bedient, bei weitem nicht ſo fein und dringend und ſiegend, als wir ſie uns dort vorſtellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit ſeinem Schmerze wirklich Ernſt iſt, das aber den Verſuchungen und ihrem Temperament unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geſchlechts zu ſeyn; wir faſſen alſo keinen beſondern Haß gegen ſie; was ſie thut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau gethan haben; ſelbſt ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelſt des todten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Beſonnenheit wegen, verzeihen zu müſſen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieſes Einfalls bringt uns auf die Vermuthung, daß er wohl auch nur ein bloßer Zuſatz des hämiſchen Erzählers ſey, der ſein Mährchen gern mit einer recht giftigen Spitze ſchließen wollen. Aber in dem Drama findet dieſe Vermuthung nicht ſtatt; was wir dort nur hören, daß es geſchehen ſey, ſehen wir hier wirklich geſchehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unſer eigener Sinn hier zu unwiderſprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergötzte uns das Sinnreiche der That, bei ihrer Wirklichkeit ſehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unſern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unſere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken und ſagen mir dem Lykas beim Petron, auch ohne uns in dem beſondern Falle des Lykas zu befinden: Si justus Imperator fuisset, debuit patrisfamiliæ corpus in monimentum referre, mulierem adfigere cruci. Und dieſe Strafe ſcheint ſie uns um ſo viel mehr zu verdienen, je weniger Kunſt der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen ſodann in ihr nicht das ſchwache Weib überhaupt, ſondern ein vorzüglich leichtſinniges, liederliches Weibsſtück insbeſondere. — Kurz, die petroniſche

Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten und auch nicht behalten; müßte die Matrone so weit gehen und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts!

Den siebenunddreißigsten Abend (Sonnabends, den 4. Juli) wurden Nanine und der Advocat Patelin wiederholt.

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7. Juli) ward die Merope des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der Merope des Maffei; vermuthlich im Jahr 1737 und vermuthlich zu Cirey, bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet. Denn schon im Jänner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Pater Brumoy, der als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des Grecs am geschicktesten war, die besten Vorurtheile dafür einzuflößen und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rath gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung, jederzeit dem Stücke selbst vorgedruckt worden. Es wird darin für eines von den vollkommensten Trauerspielen für ein wahres Muster erklärt, und wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß das Stück des Euripides gleichen Inhalts verloren gegangen; oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Voltaire hat es uns wieder hergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhigt seyn mußte, so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen zu

wollen, welche erſt im Jahre 1743 erfolgte. Er genoß von ſeiner ſtaatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die er ſich nur immer davon verſprechen konnte. Merope fand den außerordentlichſten Beifall, und das Parterre erzeigte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehedem das Publicum auch dem großen Corneille ſehr vorzüglich; ſein Stuhl auf dem Theater ward beſtändig frei gelaſſen, wenn der Zulauf auch noch ſo groß war, und wenn er kam, ſo ſtand Jedermann auf; eine Diſtinction, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüt gewürdigt werden. Corneille ward im Theater wie in ſeinem Hauſe angeſehen; und wenn der Hausherr erſcheint, was iſt billiger, als daß ihm die Gäſte ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anders: das Parterre ward begierig den Mann von Angeſicht zu kennen, den es ſo ſehr bewundert hatte; wie die Vorſtellung alſo zu Ende war, verlangte es ihn zu ſehen, und rief, und ſchrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten und ſich begaffen und beklatſchen laſſen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindiſche Neugierde des Publicums, oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter ausſieht? Nicht wie andere Menſchen? Und wie ſchwach muß der Eindruck ſeyn, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblick auf nichts begieriger iſt, als die Figur des Meiſters dagegen zu halten? Das wahre Meiſterſtück, dünkt mich, erfüllt uns ſo ganz mit ſich ſelbſt, daß wir des Urhebers darüber vergeſſen; daß wir es nicht als das Product eines einzelnen Weſens, ſondern der allgemeinen Natur betrachten. Young ſagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden geweſen, ſie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieſer Hyperbel liegt, ſo iſt es

dieſer: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne iſt ſo groß, ſo überſchwenglich, daß es dem rohern Menſchen zu verzeihen, daß es ſehr natürlich war, wenn er ſich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz ſey, wenn er ſich alſo in der Bewunderung der Sonne ſo ſehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermuthe, die wahre Urſache, warum wir ſo wenig Zuverläſſiges von der Perſon und den Lebensumſtänden des Homers wiſſen, iſt die Vortrefflichkeit ſeiner Gedichte ſelbſt. Wir ſtehen voller Erſtaunen an dem breiten rauſchenden Fluſſe, ohne an ſeine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wiſſen, wir finden unſere Rechnung dabei, es zu vergeſſen, daß Homer, der Schulmeiſter in Smyrna, Homer, der blinde Bettler, eben der Homer iſt, welcher uns in ſeinen Werken ſo entzückt. Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieſer Geſellſchaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürſteher ſo genau zu erkundigen, der uns hereingelaſſen. Die Täuſchung muß ſehr ſchwach ſeyn, man muß wenig Natur, aber deſto mehr Künſtelei empfinden, wenn man ſo neugierig nach dem Künſtler iſt. So wenig ſchmeichelhaft alſo im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publicums, ihn von Perſon zu kennen, ſeyn müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem erſten dem beſten Murmelthiere voraus, welches der Pöbel geſehen zu haben eben ſo begierig iſt?): ſo wohl ſcheint ſich doch die Eitelkeit der franzöſiſchen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariſer Parterre ſah, wie leicht ein Voltaire in dieſe Falle zu locken ſey, wie zahm und geſchmeidig ſo ein Mann durch zweideutige Careſſen werden könne: ſo machte es ſich dieſes Vergnügen öfter und ſelten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, deſſen Verfaſſer

nicht gleichfalls hervor mußte, und auch ganz gern hervor kam. Von Voltairen bis zum Marmontel, und vom Marmontel bis tief herab zum Cordier haben faſt alle an dieſem Pranger geſtanden. Wie manches Armeſündergeſicht muß darunter geweſen ſeyn! Die Poſſe ging endlich ſo weit, daß ſich die Ernſthaftern von der Nation ſelbſt darüber ärgerten. Der ſinnreiche Einfall des weiſen Polichinell iſt bekannt. Und nur erſt ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre vergebens nach ſich rufen zu laſſen. Er erſchien durchaus nicht; ſein Stück war mittelmäßig, aber dieſes ſein Betragen deſto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beiſpiel einen ſolchen Uebelſtand lieber abgeſchafft, als durch zehn Meropen ihn veranlaßt haben.

Siebenunddreißigſtes Stück.

Den 4. September 1767.

Ich habe geſagt, daß Voltairens Merope durch die Merope des Maffei veranlaßt worden. Aber veranlaßt, ſagt wohl zu wenig: denn jene iſt ganz aus dieſer entſtanden; Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine, oder doch ſicherlich eine ganz andere Merope geſchrieben haben.

Alſo um die Copie des Franzoſen richtig zu beurtheilen, müſſen wir zuvörderſt das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetiſche Verdienſt des letztern gehörig zu ſchätzen, müſſen wir vor allen Dingen einen Blick auf die hiſtoriſchen Facta werfen, auf die er ſeine Fabel gegründet hat.

Maffei ſelbſt faßt dieſe Facta in der Zueignungsſchrift ſeines Stücks folgender Geſtalt zuſammen. „Daß einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i.

die Nachkommen des Herkules, ſich in Peloponneſus wieder feſtgeſetzt, dem Kreſphont das Meſſeniſche Gebiet durch das Loos zugefallen; daß die Gemahlin dieſes Kreſphont Merope geheißen; daß Kreſphont, weil er dem Volke ſich allzu günſtig erwieſen von den Mächtigern des Staats mit ſammt ſeinen Söhnen umgebracht worden, den jüngſten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten ſeiner Mutter erzogen ward; daß dieſer jüngſte Sohn, Namens Aepytus, als er erwachſen, durch Hülfe der Arkader und Dorier, ſich des väterlichen Reiches wieder bemächtigt und den Tod ſeines Vaters an deſſen Mördern gerächt habe: dieſes erzählt Pauſanias. Daß, nachdem Kreſphont mit ſeinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geſchlechte der Herakliden war, die Regierung an ſich geriſſen; daß dieſer die Merope gezwungen, ſeine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen laſſen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieſes berichtet Apollodorus. Daß Merope ſelbſt den geflüchteten Sohn unbekannter Weiſe tödten wollen; daß ſie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den ſie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn ſelbſt ſey; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieſes meldet Hyginus, bei dem Aepytus aber den Namen Telephontes führt."

Es wäre zu verwundern, wenn eine ſolche Geſchichte, die ſo beſondere Glückswechſel und Erkennungen hat, nicht ſchon von den alten Tragikern wäre genutzt worden. Und was ſollte ſie nicht? Ariſtoteles in ſeiner Dichtkunſt gedenkt eines Kreſphontes, in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da ſie im Begriffe ſey, ihn als den vermeinten Mörder ihres

Sohnes umzubringen; und Plutarch, in ſeiner zweiten Abhandlung vom Fleiſcheſſen, zielt ohne Zweifel auf eben dieſes Stück, [1] wenn er ſich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerathe, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebt, und auf die Furcht, die jeden Zuſchauer befalle, daß der Streich geſchehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Ariſtoteles erwähnt dieſes Kreſphonts zwar ohne Namen des Verfaſſers; da wir aber bei dem Cicero und mehrern Alten einen Kreſphont des Euripides angezogen finden, ſo wird er wohl kein anderes als das Werk dieſes Dichters gemeint haben.

Der Pater Tournemine ſagt in dem obgedachten Briefe: „Ariſtoteles, dieſer weiſe Geſetzgeber des Theaters, hat die „Fabel der Merope in die erſte Klaſſe der tragiſchen Fabeln „geſetzt (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragi„ques). Euripides hatte ſie behandelt, und Ariſtoteles mel„det, daß, ſo oft der Kreſphont des Euripides auf dem „Theater des witzigen Athens vorgeſtellt worden, dieſes an „tragiſche Meiſterſtücke ſo gewöhnte Volk ganz außerordent„lich ſey betroffen, gerührt und entzückt worden.“ — Hübſche Phraſes, aber nicht viel Wahrheit! Der Pater irrt ſich in beiden Puncten. Bei dem letztern hat er den Ariſtoteles mit dem Plutarch vermengt, und bei dem erſtern den Ariſtoteles nicht recht verſtanden. Jenes iſt eine Kleinigkeit, aber über dieſes verlohnt es der Mühe, ein paar Worte zu ſagen, weil mehrere den Ariſtoteles eben ſo unrecht verſtanden haben.

[1] Dieſes vorausgeſetzt (wie man es denn wohl ſicher voraussetzen kann, weil es bei den alten Dichtern nicht gebräuchlich und auch nicht erlaubt war, einander ſolche eigene Situationen abzuſtehlen), würde ſich an der angezogenen Stelle des Plutarch ein Fragment des Euripides finden, welches Joſua Barnes nicht mitgenommen hätte, und ein neuer Herausgeber des Dichters nutzen könnte.

Die Sache verhält sich, wie folgt. Aristoteles untersucht in dem vierzehnten Kapitel seiner Dichtkunst, durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erregt werde. Alle Begebenheiten, sagt er, müssen entweder unter Freunden oder unter Feinden, oder unter gleichgültigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tödtet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt verbunden ist. Und so ist es auch bei gleichgültigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter tödten oder tödten wollen, oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit, oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen; und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß: so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die That wissentlich mit völliger Kenntniß der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen, und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntniß des Gegenstandes unternommen, und vollzogen wird, und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen giebt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der Merope, in dem Kresphont, davon zum

Beiſpiele anführt: ſo haben Tournemine und andere dieſes ſo angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieſes Trauerſpiels überhaupt von der vollkommenſten Gattung tragiſcher Fabeln zu ſeyn erkläre.

Indeß ſagt doch Ariſtoteles kurz zuvor, daß eine gute tragiſche Fabel ſich nicht glücklich, ſondern unglücklich enden müſſe. Wie kann dieſes beides bei einander beſtehen? Sie ſoll ſich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Claſſification allen andern tragiſchen Begebenheiten vorzieht, glücklich ab. Widerſpricht ſich nicht alſo der große Kunſtrichter offenbar?

Victorius, ſagt Dacier, ſey der einzige, welcher dieſe Schwierigkeit geſehen; aber da er nicht verſtanden, was Ariſtoteles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt: ſo habe er auch nicht einmal den geringſten Verſuch gewagt, ſie zu heben. Ariſtoteles, meint Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, ſondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragiſche Begebenheiten behandeln könne, ohne das Weſentliche, was die Geſchichte davon meldet, zu verändern, und welche von dieſen Arten die beſte ſey. Wenn z. E. die Ermordung der Klytemneſtra durch den Oreſt der Inhalt des Stückes ſeyn ſollte: ſo zeige ſich, nach dem Ariſtoteles, ein vierfacher Plan, dieſen Stoff zu bearbeiten, nämlich entweder als eine Begebenheit der erſtern, oder der zweiten, oder der dritten, oder der vierten Klaſſe; der Dichter müſſe nun überlegen, welcher hier der ſchicklichſte und beſte ſey. Dieſe Ermordung als eine Begebenheit der erſtern Klaſſe zu behandeln, finde darum nicht ſtatt, weil ſie nach der Hiſtorie wirklich geſchehen müſſe, und durch den Oreſt geſchehen müſſe. Nach der zweiten darum nicht, weil ſie zu gräßlich ſey. Nach der vierten darum nicht,

weil Klytemneſtra dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden ſolle. Folglich bleibe ihm nichts als die dritte Klaſſe übrig.

Die dritte! Aber Ariſtoteles giebt ja der vierten den Vorzug; und nicht bloß in einzelnen Fällen, nach Maaßgebung der Umſtände, ſondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öfter ſo: Ariſtoteles behält bei ihm Recht, nicht weil er Recht hat, ſondern weil er Ariſtoteles iſt. Indem er auf der einen Seite eine Blöße von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf einer andern eine eben ſo ſchlimme. Wenn nun der Gegner die Beſonnenheit hat, anſtatt nach jener, in dieſe zu ſtoßen: ſo iſt es ja doch um die Untrüglichkeit ſeines Alten geſchehen, an der ihm im Grunde noch mehr als an der Wahrheit ſelbſt zu liegen ſcheint. Wenn ſo viel auf die Uebereinſtimmung der Geſchichte ankommt, wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr, zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf: wird es unter dieſen nicht auch ſolche geben, die durchaus nach dem erſten oder zweiten Plane behandelt werden müſſen? Die Ermordung der Klytemneſtra müßte eigentlich nach dem zweiten vorgeſtellt werden; denn Oreſtes hat ſie wiſſentlich und vorſetzlich vollzogen; der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieſer tragiſcher iſt, und der Geſchichte doch nicht geradezu widerſpricht. Gut, es ſey ſo: aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet? Welchen Plan kann hier der Dichter anders einſchlagen, als den zweiten? Denn ſie muß ſie umbringen, und ſie muß ſie wiſſentlich umbringen; beides iſt aus der Geſchichte gleich allgemein bekannt. Was für eine Rangordnung kann alſo unter dieſen Planen ſtattfinden? Der in einem Falle der vorzüglichſte iſt, kommt in einem andern gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben, ſo mache man

die Anwendung nicht auf hiſtoriſche, ſondern auf bloß erdichtete Begebenheiten. Geſetzt, die Ermordung der Klytemneſtra wäre von dieſer leztern Art, und es hätte dem Dichter freigeſtanden, ſie vollziehen oder nicht vollziehen zu laſſen, ſie mit oder ohne völlige Kenntniß vollziehen zu laſſen. Welchen Plan hätte er dann wählen müſſen, um eine ſo viel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? Dacier ſagt ſelbſt, den vierten; denn wenn er ihm den dritten vorziehe, ſo geſchähe es blos aus Achtung gegen die Geſchichte. Den vierten alſo? Den alſo, welcher ſich glücklich ſchließt? Aber die beſten Tragödien, ſagt eben der Ariſtoteles, der dieſem vierten Plane den Vorzug vor allen ertheilt, ſind ja die, welche ſich unglücklich ſchließen? Und das iſt ja eben der Widerſpruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn alſo gehoben? Beſtätigt hat er ihn vielmehr.

Achtunddreißigſtes Stück.

Den 8. September 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genüge leiſtet. Unſern deutſchen Ueberſetzer der Ariſtoteliſchen Dichtkunſt[1] hat ſie eben ſo wenig befriedigt. Er trägt ſeine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier beſtreiten, aber ihn doch ſonſt erheblich genug dünken, um ſeinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu laſſen, als einen neuen Verſuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten ſey. „Ich überlaſſe, ſchließt er, „einer tiefern Einſicht, dieſe Schwierigkeiten zu heben; ich „kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und ſcheint mir „wahrſcheinlich, daß unſer Philoſoph dieſes Kapitel nicht mit „ſeiner gewöhnlichen Vorſicht durchgedacht habe.“

[1] Herrn Curtius. S. 213.

Ich bekenne, daß mir dieſes nicht ſehr wahrſcheinlich ſcheint. Eines offenbaren Widerſpruchs macht ſich ein Ariſtoteles nicht leicht ſchuldig. Wo ich dergleichen bei ſo einem Manne zu finden glaube, ſetze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in ſeinen Verſtand. Ich verdopple meine Aufmerkſamkeit, ich überleſe die Stelle zehnmal, und glaube nicht eher, daß er ſich widerſprochen, als bis ich aus dem ganzen Zuſammenhange ſeines Syſtems erſehe, wie und wodurch er zu dieſem Widerſpruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm dieſen Widerſpruch gewiſſermaaßen unvermeidlich machen müſſen, ſo bin ich überzeugt, daß er nur anſcheinend iſt. Denn ſonſt würde er dem Verfaſſer, der ſeine Materie ſo oft überdenken müſſen, gewiß am erſten aufgefallen ſeyn, und nicht mir ungeübterm Leſer, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe alſo ſtehen, verfolge den Faden ſeiner Gedanken zurück, ponderire ein jedes Wort, und ſage mir immer: Ariſtoteles kann irren, und hat oft geirrt; aber daß er hier etwas behaupten ſollte, wovon er auf der nächſten Seite gerade das Gegentheil behauptet, das kann Ariſtoteles nicht. Endlich findet ſich's auch.

Doch ohne weitere Umſtände; hier iſt die Erklärung, an welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einſicht mache ich deßfalls keinen Anſpruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Beſcheidenheit gegen einen Philoſophen, wie Ariſtoteles, begnügen.

Nichts empfiehlt Ariſtoteles dem tragiſchen Dichter mehr, als die gute Abfaſſung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern geſucht, als eben dieſe. Denn die Fabel iſt es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Geſinnungen und Ausdruck

werden zehnen gerathen, gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich iſt. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, πραξεως, und eine Handlung iſt ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, συνθεσις πραγματων. Die Handlung iſt das Ganze, die Begebenheiten ſind die Theile dieſes Ganzen, und ſo wie die Güte eines jeden Ganzen, auf der Güte ſeiner einzelnen Theile und deren Verbindung beruht, ſo iſt auch die tragiſche Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen ſie beſteht, jede für ſich und alle zuſammen den Abſichten der Tragödie mehr oder weniger entſprechen. Nun bringt Ariſtoteles alle Begebenheiten, welche in der tragiſchen Handlung Statt haben können, unter drei Hauptſtücke: des Glückswechſels, περιπετειας; der Erkennung, ἀναγνωρισεως, und des Leidens, παθους. Was er unter den beiden erſtern verſteht, zeigen die Worte genugſam; unter dem dritten aber faßt er alles zuſammen, was den handelnden Perſonen verderbliches und ſchmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechſel und die Erkennung, ſind das, wodurch ſich die verwickelte Fabel, μυθος πεπλεγμενος von der einfachen, ἁπλου, unterſcheidet; ſie ſind alſo keine weſentliche Stücke der Fabel; ſie machen die Handlung nur mannichfaltiger und dadurch ſchöner und intereſſanter; aber eine Handlung kann auch ohne ſie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt ſich gar keine tragiſche Handlung denken; Arten des Leidens, παθη, muß jedes Trauerſpiel haben, die Fabel deſſelben mag einfach oder verwickelt ſeyn; denn ſie gehen geradezu auf die Abſicht des Trauerſpiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechſel, nicht jede Erkennung, ſondern nur gewiſſe

Arten derſelben dieſe Abſicht erreichen, ſie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft ſind. Indem nun Ariſtoteles aus dieſem Geſichtspuncte die verſchiedenen unter drei Hauptſtücke gebrachten Theile der tragiſchen Handlung jeden insbeſondere betrachtet und unterſucht, welches der beſte Glückswechſel, welches die beſte Erkennung, welches die beſte Behandlung des Leidens ſey: ſo findet ſich in Anſehung des erſtern, daß derjenige Glückswechſel der beſte, das iſt der fähigſte, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, ſey, welcher aus dem Beſſern in das Schlimmere geſchieht; und in Anſehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beſte in dem nämlichen Verſtande ſey, wenn die Perſonen, unter welchen das Leiden bevorſtehet, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieſes Leiden zur Wirklichkeit gelangen ſoll, einander kennen lernen, ſo daß es dadurch unterbleibt.

Und dieſes ſoll ſich widerſprechen? Ich verſtehe nicht, wo man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringſten Widerſpruch findet. Der Philoſoph redet von verſchiedenen Theilen: warum ſoll denn das, was er von dieſem Theile behauptet, auch von jenem gelten müſſen? Iſt denn die möglichſte Vollkommenheit des einen, nothwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder iſt die Vollkommenheit eines Theils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechſel und das, was Ariſtoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verſchiedene Dinge ſind, wie ſie es ſind, warum ſoll ſich nicht ganz etwas Verſchiedenes von ihnen ſagen laſſen? Oder iſt es unmöglich, daß ein Ganzes Theile von entgegengeſetzten Eigenſchaften haben kann? Wo ſagt Ariſtoteles, daß die beſte Tragödie nichts als die Vorſtellung einer Veränderung des Glücks in Unglück ſey? Oder, wo

ſagt er, daß die beſte Tragödie auf nichts, als auf die Erkennung deſſen, hinauslaufen müſſe, an dem eine grauſam widernatürliche That verübt werden ſollen? Er ſagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, ſondern jedes von einem beſondern Theile derſelben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß und auch wohl gar keinen haben kann. Der Glückswechſel kann ſich mitten in dem Stücke ereignen, und wenn er ſchon bis an das Ende fortdauert, ſo macht er doch nicht ſelbſt das Ende; ſo iſt z. E. der Glückswechſel im Oedip, der ſich bereits zum Schluſſe des vierten Acts äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (πάθη) hinzukommen, mit welchen ſich eigentlich das Stück ſchließt. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen ſollen, und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, ſo daß durch dieſe Erkennung das Stück nichts weniger als geendet iſt; wie in der zweiten Iphigenia des Euripides, wo Oreſtes auch ſchon in dem vierten Acte von ſeiner Schweſter, die ihn aufzuopfern im Begriffe iſt, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragiſchſte Glückswechſel mit der tragiſchſten Behandlung des Leidens ſich in einer und eben derſelben Fabel verbinden laſſe, kann man an der Merope ſelbſt zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß ſie nicht auch die erſtere haben könnte, wenn nämlich Merope, nachdem ſie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu ſchützen, entweder ihr eigenes oder dieſes geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte ſich dieſes Stück nicht eben ſowohl mit dem Untergange der Mutter als des Tyrannen ſchließen? Warum ſollte es einem Dichter nicht frei ſtehen können, um

unſer Mitleiden gegen eine ſo zärtliche Mutter auf das höchſte zu treiben, ſie durch ihre Zärtlichkeit ſelbſt unglücklich werden zu laſſen? Oder warum ſollte es ihm nicht erlaubt ſeyn, den Sohn, den er der frommen Rache ſeiner Mutter entriſſen, gleichwohl den Nachſtellungen des Tyrannen unterliegen zu laſſen? Würde eine ſolche Merope in beiden Fällen nicht wirklich die beiden Eigenſchaften des beſten Trauerſpiels verbinden, die man bei dem Kunſtrichter ſo widerſprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverſtändniß veranlaßt haben kann. Man hat ſich einen Glückswechſel aus dem Beſſern in das Schlimmere nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechſel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere ſeyn; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beides eben die nämliche Perſon treffen muß, und wenn es die nämliche Perſon trifft, daß eben nicht beides ſich zu der nämlichen Zeit ereignen darf, ſondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verurſacht werden kann. Ohne dieſes zu überlegen, hat man nur an ſolche Fälle und Fabeln gedacht, in welche beide Theile entweder zuſammen fließen, oder der eine den andern nothwendig ausſchließt. Daß es dergleichen giebt, iſt unſtreitig. Aber iſt der Kunſtrichter deßwegen zu tadeln, der ſeine Regeln in der möglichſten Allgemeinheit abfaßt, ohne ſich um die Fälle zu bekümmern, in welchen ſeine allgemeinen Regeln in Colliſion kommen, und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzt ihn eine ſolche Colliſion mit ſich ſelbſt in Widerſpruch? Er ſagt: dieſer Theil der Fabel, wenn er ſeine Vollkommenheit haben ſoll, muß von dieſer Beſchaffenheit ſeyn; jener von einer andern, und ein dritter wiederum von einer

andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Theile alle nothwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln giebt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist; wenn sie euch nur den besten Glückswechsel, oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt: so untersucht, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet und wählet. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11. September 1767.

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen, oder nicht widersprochen haben; Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der Merope ist weder in dem einen noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er eben sowohl gerade das Gegentheil von ihr, und es muß erst untersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber nach meiner Erklärung nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzelnen Theile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei dem Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuitenkniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel von einem so großen Dichter, als Voltaire, bearbeitet, nothwendig ein Meisterstück werden müßen.

Doch Tournemine und Tournemine — Ich fürchte, meine Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine.“ Denn viele dürften ihn wirklich

nicht kennen, und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen; wie Montesquieu. [1]

Sie belieben also anstatt des Pater Tournemine den Herrn von Voltaire selbst zu substituiren. Denn auch er sucht uns von dem verlorenen Stücke des Euripides die nämlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sey. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem Coup de Théatre den Vorzug vor allen andern ertheile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe. [2] Dieses letztere ist nun gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt weder wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sey; geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre.

Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sey! Welche

[1] Lettres familières.

[2] Aristote, dans sa Poëtique immortelle, ne balance pas à dire que la reconnaissance de Merope et de son fils étaient le moment le plus intéressant de toute la scène Grecque. Il donnait à ce coup de Théatre la préférance sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Merope, n'arrivât pas assez-tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son tems, et dont il nous reste très peu de fragmens, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide etc. Lettre à Mr. Maffei.

Ausdrücke: nicht anſtehen, zu behaupten! Welche Hyperbel: der intereſſanteſte Augenblick der ganzen griechiſchen Bühne! Sollte man hieraus nicht ſchließen, Ariſtoteles gehe mit Fleiß alle intereſſante Augenblicke, welche ein Trauerſpiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege die verſchiedenen Beiſpiele, die er von jedem insbeſondere bei allen, oder wenigſtens den vornehmſten Dichtern gefunden, unter einander ab, und thue endlich ſo dreiſt als ſicher den Ausſpruch für dieſen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl iſt es nur eine einzelne Art von intereſſanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beiſpiele anführt; gleichwohl iſt er nicht einmal das einzige Beiſpiel von dieſer Art. Denn Ariſtoteles fand ähnliche Beiſpiele in der Iphigenia, wo die Schweſter den Bruder, und in der Helle, wo der Sohn die Mutter erkennt, eben da die erſtern im Begriffe ſind, ſich gegen die andern zu vergehen.

Das zweite Beiſpiel von der Iphigenia iſt wirklich aus dem Euripides; und wenn, wie Dacier vermuthet, auch die Helle ein Werk dieſes Dichters geweſen: ſo wäre es doch ſonderbar, daß Ariſtoteles alle drei Beiſpiele von einer ſolchen glücklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter gefunden hätte, der ſich der unglücklichen Peripetie am meiſten bediente. Warum zwar ſonderbar? Wir haben ja geſehen, daß die eine die andere nicht ausſchließt; und obſchon in der Iphigenia die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt, und das Stück überhaupt alſo glücklich ſich endet: wer weiß, ob nicht in den beiden andern eine unglückliche Peripetie auf die glückliche Erkennung folgte, und ſie alſo völlig in der Manier ſchloſſen, durch die ſich Euripides den Charakter des tragiſchſten von allen tragiſchen Dichtern verdiente?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine

doppelte Art möglich; ob es aber wirklich geschehen oder nicht geschehen, läßt sich aus den wenigen Fragmenten, die uns von dem Kresphontes übrig sind, nicht schließen. Sie enthalten nichts als Sittensprüche und moralische Gesinnungen, von spätern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und werfen nicht das geringste Licht auf die Oekonomie des Stücks.[1] Aus dem einzigen, bei dem Polybius, welches eine Anrufung an die Göttin des Friedens ist, scheint zu erhellen, daß zu der Zeit, in welche die Handlung gefallen, die Ruhe in dem Messenischen Staate noch nicht wieder hergestellt gewesen; und aus ein paar andern sollte man fast schließen, daß die Ermordung des Kresphontes und seiner zwei ältern Söhne entweder einen Theil der Handlung selbst ausgemacht habe, oder doch nur kurz vorhergegangen sey, welches beides sich mit der Erkennung des jüngern Sohnes, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und seine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zusammen reimt. Die größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel selbst. Wenn diese Erkennung, wenn diese Rache des jüngern Sohnes der vornehmste Inhalt gewesen: wie konnte das Stück Kresphontes heißen? Kresphontes war der Name des Vaters; der Sohn aber hieß nach einigen Aepytus und nach andern Telephontes; vielleicht, daß jenes der rechte und dieses der angenommene Name war, den er in der Fremde führte, um unerkannt und vor den Nachstellungen des Polyphonts sicher zu bleiben. Der Vater muß längst todt seyn, wenn sich der Sohn des väterlichen Reiches wieder bemächtigt. Hat man jemals gehört, daß ein Trauerspiel nach einer Person benannt worden, die gar nicht darin

[1] Dasjenige, welches Dacier anführt (Poëtique d'Aristote, Chap. XV. Rem. 23.), ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, steht bei dem Plutarch in der Abhandlung: Wie man seine Feinde nützen solle.

vorkommt? Corneille und Dacier haben ſich geſchwind über dieſe Schwierigkeit hinweg zu ſetzen gewußt, indem ſie angenommen, daß der Sohn gleichfalls Kreſyphont geheißen;[1] aber mit welcher Wahrſcheinlichkeit? aus welchem Grunde?

Wenn es indeß mit einer Entdeckung ſeine Richtigkeit hat, mit der ſich Maffei ſchmeichelte: ſo können wir den Plan des Kreſyphontes ziemlich genau wiſſen. Er glaubte ihn nämlich bei dem Hyginus in der hundertundvierundachtzigſten Fabel gefunden zu haben.[2] Denn er hält die Fabeln des Hyginus überhaupt größten Theils für nichts als für die Argumente alter Tragödien, welcher Meinung auch ſchon vor ihm Reineſius geweſen war, und empfiehlt daher den neuern Dichtern, lieber in dieſem verfallenen Schachte nach alten

[1] Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poét. d'Arist. Une Mère, qui va tuer son fils, comme Merope va tuer Cresphonte etc.

[2] — Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184 d'Igino, la quale a mio credere altra non è, che l'Argomento di quella Tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovviemmi, che al primo gettar gli occhi, ch' io fecì già in quell' Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle Favole che gli Argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e appunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una miniera è però questa di Tragici Argomenti, che se fosse stata nota a' Poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a lor fantasia: io la scoprirò loro di buona voglia, perchè rendano col lor ingegno alla nostra età ciò, che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, almeno per questo capo, alquanto più di considerazione quell' Operetta, anche tal quale l'abbiamo, che da gli Eruditi non è stato creduto: e quanto al discordar talvolta dagli altri Scrittori delle favolose Storie, questa avvertenza ce ne addita la ragione, non avendole costui narrate secondo la tradizione, ma conforme i Poeti in proprio uso convertendole, le aveau riddotte

tragiſchen Fabeln zu ſuchen, als ſich neue zu erdichten. Der Rath iſt nicht übel und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Maffei noch gegeben, oder ohne zu wiſſen, daß er ihn gegeben. Herr Weiß hat den Stoff zu ſeinem Thyeſt aus dieſer Grube geholt; und es wartet da noch mancher auf ein verſtändiges Auge. Nur möchte es nicht der gröſte, ſondern vielleicht gerade der allerkleinſte Theil ſeyn, der in dieſer Abſicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zuſammen geſetzt zu ſeyn; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, gefloſſen ſeyn, zu welchen die Tragödienſchreiber ſelbſt ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer ſonſt die Compilation gemacht, ſcheint ſelbſt die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verſchiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragiſchen Dichters für ſich hatte, ausdrücklich von der alten ächtern Tradition abſondert. So erzählt er z. E. die Fabel von der Ino und die Fabel von der Antiopa zuerſt nach dieſer und darauf in einem beſondern Abſchnitte, nach der Behandlung des Euripides.

Vierzigſtes Stück.

Den 15. September 1767.

Damit will ich jedoch nicht ſagen, daß, weil über der hundertundvierundachtzigſten Fabel der Name des Euripides nicht ſtehe, ſie auch nicht aus dem Kreſphont deſſelben könne gezogen ſeyn. Vielmehr bekenne ich, daß ſie wirklich den Gang und die Verwickelung eines Trauerſpiels hat, ſo daß, wenn ſie keines geweſen iſt, ſie doch leicht eines werden könnte, und zwar eines, deſſen Plan der alten Simplicität weit näher

käme als alle neuere Meropen. Man urtheile selbst: die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren Umständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er nebst seinen beiden ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche während dem Aufruhr Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen, und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf, und befahl, ihn so lange in seinem Palaste zu bewirthen, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indeß kam der alte Diener, welcher bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldet ihr, daß Telephontes aus Aetolien weg sey, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilt Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Art nach dem Gastzimmer, und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die

Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinſchaftliche Sache, und Merope ſtellte ſich gegen ihren Gemahl ruhig und verſöhnt. Polyphontes dünkte ſich aller ſeiner Wünſche gewährt und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer ſeinen Dank bezeugen. Als ſie aber alle um den Altar verſammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opferthier fällen zu wollen ſich ſtellte, auf den König; der Tyrann fiel und Telephontes gelangte zu dem Beſitze ſeines väterlichen Reichs. [1]

[1] In der 184. Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzählung genommen, ſind offenbar Begebenheiten in einander gefloſſen, die nicht die geringſte Verbindung unter ſich haben. Sie fängt an mit dem Schickſale des Pentheus und der Agave, und endet ſich mit der Geſchichte der Merope. Ich kann gar nicht begreifen, wie die Herausgeber dieſe Verwirrung unangemerkt laſſen können; es wäre denn, daß ſie ſich bloß in derjenigen Ausgabe, welche ich vor mir habe (Joannis Schefferi. Hamburgi 1674), befände. Dieſe Unterſuchung überlaſſe ich dem, der die Mittel dazu bei der Hand hat. Genug, daß hier, bei mir, die 184. Fabel mit den Worten: quam Licoterses excepit, aus ſeyn muß. Das übrige macht entweder eine beſondere Fabel, von der die Anfangsworte verloren gegangen, oder gehört, welches mir das wahrſcheinlichſte iſt, zu der 137., ſo daß, beides mit einander verbunden, ich die ganze Fabel von der Merope, man mag ſie nun zu der 137. oder zu der 184. machen wollen, folgendermaßen zuſammenleſen würde. Es verſteht ſich, daß in der letztern die Worte: cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit, als eine unnöthige Wiederholung, mit ſammt dem darauf folgenden ejus, welches auch ſo ſchon überflüſſig iſt, wegfallen müßte.

MEROPE.

Polyphontes, Messeniæ rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quærebat, aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem ætatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim

Auch hatten ſchon in dem ſechzehnten Jahrhunderte zwei italieniſche Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Pomponio Torelli, den Stoff zu ihren Trauerſpielen, Kreſphont und Merope, aus dieſer Fabel des Hyginus genommen, und waren ſonach, wie Maffei meint, in die Fußſtapfen des Euripides getreten, ohne es zu wiſſen. Doch dieſer Ueberzeugung ungeachtet wollte Maffei ſelbſt ſein Werk ſo wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen, und den verlornen Kreſphont in ſeiner Merope wieder aufleben laſſen, daß er vielmehr mit Fleiß von verſchiedenen Hauptzügen dieſes vermeintlichen Euripidiſchen Planes abging, und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen ſuchte.

Die Mutter nämlich, die ihren Sohn ſo feurig liebte, daß ſie ſich an dem Mörder deſſelben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu ſchildern und mit Ausſchließung aller andern Liebe durch dieſe einzige reine und tugendhafte Leidenſchaft ſein ganzes Stück zu beleben. Was dieſer Abſicht alſo nicht vollkommen zuſprach, ward verändert; welches beſonders die Umſtände von Meropens zweiter Verheirathung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte.

rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. Rex lætus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est.

Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphonts seyn; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen zu haben, indem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses, in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntniß seines Standes und seiner Bestimmung erzogen seyn: denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicher Weise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand gerathen kann, gereizt und angestrengt wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgiebt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn zieht; denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

Und diesen Veränderungen zufolge kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regiert bereits funfzehn Jahre, und doch fühlt er sich auf dem Throne noch nicht befestigt genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an, unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weiset ihn mit diesem

Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihm seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben dringt er am schärfsten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Aegisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eignes Leben gegen einen Räuber vertheidigt; sein Ansehen verräth so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten, und der König begnadigt ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem alten Diener, Namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertraut hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eignes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herzen einer Mutter ahnt immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermuthung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärkt, den man bei dem Aegisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Aegisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieser der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen, und es Zeit seyn würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden, und will ihm das Herz mit eigener Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in

diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung: indem kommt der König dazu und der Jüngling wird befreit. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrthums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie sieht, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung triumphirt. Nun ist Aegisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sey, wo er eingeschlafen, und kommt mit einer Art, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Art zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen, und den schlafenden Aegisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Aegisth erwacht und flieht, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurück gehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung ertheilen. Indeß hat Polydor auch den Aegisth sich kennen gelehrt; Aegisth eilt in den Tempel, drängt sich durch das Volk, und — das Uebrige wie bei dem Hyginus.

Einundvierzigstes Stück.

Den 18. September 1767.

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussah, desto größer war der

Beifall und das Zujauchzen, womit die Merope des Maffei aufgenommen wurde.

Codite Romani scriptores, codite Grali,
Nescio quid majus nascitur Oedipode:

ſchrie Leonardo Adami, der nur noch die erſten zwei Acte in Rom davon geſehen hatte. In Venedig ward 1714 das ganze Carneval hindurch faſt kein anderes Stück geſpielt als Merope; die ganze Welt wollte die neue Tragödie ſehen und wieder ſehen, und ſelbſt die Operbühnen fanden ſich darüber verlaſſen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt, und in ſechszehn Jahren (von 1714—1730) ſind mehr als dreißig Ausgaben in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie ward ins Franzöſiſche, ins Engliſche, ins Deutſche überſetzt, und man hatte vor, ſie mit allen dieſen Ueberſetzungen zugleich drucken zu laſſen. Ins Franzöſiſche war ſie bereits zweimal überſetzt, als der Herr von Voltaire ſich nochmals darüber machen wollte, um ſie auch wirklich auf die franzöſiſche Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieſes durch eine eigentliche Ueberſetzung nicht geſchehen könnte, wovon er die Urſachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher ſeiner eignen Merope vorſetzte, umſtändlich angiebt.

„Der Ton, ſagt er, ſey in der italieniſchen Merope viel zu naiv und bürgerlich und der Geſchmack des franzöſiſchen Parterres viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße ſimple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewiſſen Zügen der Kunſt ſehen, und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona ſeyn.“ Das ganze Schreiben iſt mit der äußerſten Politeſſe abgefaßt: Maffei hat nirgends gefehlt; alle ſeine Nachläſſigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung ſeines Nationalgeſchmacks

geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisiren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß, und der Franzose will eben so groß als liebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei eben so viel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Styl dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Styl; es ist Schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat, und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sey Voltaire oder sey wirklich Lindelle: wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lächelt und hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibt Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweift Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimüthiger und dieser gerechter seyn müssen, wenn man nicht auf den Verdacht gerathen sollte, daß der nämliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der erstern unter den Italienern sey, welcher Muth und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrigue auf der Liebe einer Mutter beruhe, und das zärtlichste Interesse

aus der reinſten Tugend entſpringe. Er beklage es ſo ſehr als ihm beliebt, daß die falſche Delicateſſe ſeiner Nation ihm nicht erlauben wollen, von den leichteſten natürlichſten Mitteln, welche die Umſtände zur Verwicklung darbieten, von den unſtudirten wahren Reden, welche die Sache ſelbſt in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das Pariſer Parterre hat unſtreitig ſehr Unrecht, wenn es ſeit dem königlichen Ringe, über den Boileau in ſeinen Satyren ſpottet, durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will;[1] wenn es ſeine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern, auch dem aller unſchicklichſten Mittel der Erkennung ſeine Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt zu allen Zeiten, eine Art von Erkennung, eine Art von Verſicherung der Perſon verbunden hat. Es hat ſehr Unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Menſch, der ſich für den Sohn gemeiner Eltern hält und in dem Lande auf Abenteuer ganz allein herumſchweift, nachdem er einen Mord verübt, dem ungeachtet nicht ſoll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraus ſieht, daß er der Held des Stücks werden müſſe;[2] wenn es beleidigt wird, daß man einem ſolchen Menſchen keinen koſtbaren Ring zutrauen will, da doch kein Fähndrich in des Königs Armee ſey, der nicht de belles Nippes beſitze. Das Pariſer Parterre, ſage ich, hat in dieſen und ähnlichen Fällen Unrecht; aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht Unrecht hat, dennoch lieber ihm als dem Maffei Unrecht zu geben

[1] Je n'ai pu me servir comme Mr. Maffei d'un anneau, parce que depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satyres, cela sembleroit trop petit sur notre théatre.

[2] Je n'oserais hazarder de faire prendre un heros pour un voleur, quoique la circonstance où il se trouve autorise cette méprise.

ſcheinen wollen? Wenn die franzöſiſche Höflichkeit gegen Ausländer darin beſteht, daß man ihnen auch in ſolchen Stücken Recht giebt, wo ſie ſich ſchämen müßten, Recht zu haben, ſo weiß ich nicht, was beleidigender und einem freien Menſchen unanſtändiger ſeyn kann, als dieſe franzöſiſche Höflichkeit. Das Geſchwätz, welches Maffei ſeinem alten Polydor von luſtigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen er vor dieſen beigewohnt, in den Mund legt, und zu einer Zeit in den Mund legt, wenn das Intereſſe aufs höchſte geſtiegen und die Einbildungskraft der Zuſchauer mit ganz andern Dingen beſchäftigt iſt: dieſes Neſtoriſche, aber am unrechten Orte Neſtoriſche, Geſchwätz, kann durch keine Verſchiedenheit des Geſchmacks unter verſchiedenen cultivirten Völkern entſchuldigt werden; hier muß der Geſchmack überall der nämliche ſeyn und der Italiener hat nicht ſeinen eigenen, ſondern hat gar keinen Geſchmack, wenn er nicht eben ſo wohl dabei gähnt und darüber unwillig wird, als der Franzoſe. „Sie „haben, ſagt Voltaire zu dem Marquis, in Ihrer Tragödie „jene ſchöne und rührende Vergleichung des Virgils:

Qualis populea mœrens Philomela sub umbra
Amissos queritur fœtus — — —

„überſetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir ſo eine „Freiheit nehmen wollte, ſo würde man mich damit in die „Epopee verweiſen. Denn Sie glauben nicht, wie ſtreng der „Herr iſt, dem wir zu gefallen ſuchen müſſen: ich meine unſer „Publicum. Dieſes verlangt, daß in der Tragödie überall „der Held und nirgends der Dichter ſprechen ſoll, und meint, „daß bei kritiſchen Vorfällen in Rathsverſammlungen, bei „einer heftigen Leidenſchaft, bei einer dringenden Gefahr kein „König, kein Miniſter poetiſche Vergleichungen zu machen „pflege.“ Aber verlangt denn dieſes Publicum etwas unrechtes?

meint es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publicum eben dieses verlangen? eben dieses meinen? Ein Publicum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht: und muß Voltaire das ganze italienische Publicum zu so einem Publicum machen wollen, weil er nicht Freimüthigkeit genung hat, dem Dichter gerade heraus zu sagen, daß er hier und an mehreren Stellen luxurire und seinen eigenen Kopf durch die Tapete stecke? Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich eine schickliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken sollen, daß jenes Virgilische von dem Maffei äußerst gemißbraucht worden. Bei dem Virgil vermehrt es das Mitleiden und dazu ist es eigentlich geschickt; bei dem Maffei aber ist es in dem Mund desjenigen, der über das Unglück, wovon es das Bild seyn soll, triumphirt, und müßte nach der Gesinnung des Polyphonts mehr Hohn als Mitleid erwecken. Auch noch wichtigere und auf das Ganze noch größern Einfluß habende Fehler scheut sich Voltaire nicht, lieber dem Geschmacke der Italiener überhaupt, als einem einzelnen Dichter aus ihnen, zur Last zu legen, und dünkt sich von der allerfeinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze Nation nicht besser verstehe als er; daß seine Fehler die Fehler seiner Nation wären; daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler wären, weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht sey, sondern was die Nation dafür wolle gelten lassen. „Wie hätte ich „es wagen dürfen, fährt er mit einem tiefen Bücklinge, aber „auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche, gegen „den Marquis fort, bloße Nebenpersonen so oft mit einander „sprechen zu lassen, als Sie gethan haben? Sie dienen bei „Ihnen die interessanten Scenen zwischen den Hauptpersonen

„vorzubereiten; es ſind die Zugänge zu einem ſchönen Palaſte; „aber unſer ungeduldiges Publicum will ſich auf einmal in „dieſem Palaſte befinden. Wir müſſen uns alſo ſchon nach „dem Geſchmack eines Volks richten, welches ſich an Meiſter„ſtücken ſatt geſehen hat und alſo äußerſt verwöhnt iſt.“ Was heißt dieſes anders als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat ſehr, ſehr viel kalte, langweilige, unnütze Scenen. Aber es ſey fern von mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen ſollte! Behüte der Himmel! ich bin ein Franzoſe; ich weiß zu leben; ich werde Niemanden etwas Unangenehmes unter die Naſe reiben. Ohne Zweifel haben Sie dieſe kalten, langweiligen, unnützen Scenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiß gemacht; weil ſie gerade ſo ſind, wie ſie Ihre Nation braucht. Ich wünſchte, daß ich auch ſo wohlfeil davon kommen könnte; aber leider iſt meine Nation ſo weit, ſo weit, daß ich noch viel weiter ſeyn muß, um meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden als Sie; aber da jedoch meine Nation die Ihre Nation ſo ſehr überſieht“ — weiter darf ich meine Paraphraſis wohl nicht fortſetzen; denn ſonſt,

Deſinit in piscem mulier formosa superne:

aus der Höflichkeit wird Perſiflage (ich brauche dieſes franzöſiſche Wort, weil wir Deutſchen von der Sache nichts wiſſen), und aus der Perſiflage dummer Stolz.

Zweiundvierzigſtes Stück.

Den 22. September 1767.

Es iſt nicht zu läugnen, daß ein guter Theil der Fehler, welche Voltaire als Eigenthümlichkeiten des italieniſchen Geſchmacks nur deßwegen an ſeinem Vorgänger zu entſchuldigen

ſcheint, um ſie der italieniſchen Nation überhaupt zur Laſt zu legen, daß, ſage ich, dieſe und noch mehrere und noch größere ſich in der Merope des Maffei befinden. Maffei hatte in ſeiner Jugend viel Neigung zur Poeſie; er machte mit vieler Leichtigkeit Verſe in allen verſchiedenen Stylen der berühmteſten Dichter ſeines Landes; doch dieſe Neigung und dieſe Leichtigkeit beweiſen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfordert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er ſich auf die Geſchichte, auf Kritik und Alterthümer; und ich zweifle, ob dieſe Studien die rechte Nahrung für das tragiſche Genie ſind. Er war unter Kirchenvätern und Diplomen vergraben und ſchrieb wider die Pfaffen und Bajnagen, als er auf geſellſchaftliche Veranlaſſung ſeine Merope vor die Hand nahm und ſie in weniger als zwei Monaten zu Stande brachte. Wenn dieſer Mann unter ſolchen Beſchäftigungen in ſo kurzer Zeit ein Meiſterſtück gemacht hätte, ſo müßte er der außerordentlichſte Kopf geweſen ſeyn; oder eine Tragödie überhaupt iſt ein ſehr geringfügiges Ding. Was indeß ein Gelehrter von gutem claſſiſchem Geſchmacke, der ſo etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit anſieht, die ſeiner würdig wäre, leiſten kann, das leiſtete auch er. Seine Anlage iſt geſuchter und ausgedrechſelter als glücklich; ſeine Charaktere ſind mehr nach den Zergliederungen des Moraliſten, oder nach bekannten Vorbildern in Büchern, als nach dem Leben geſchildert; ſein Ausdruck zeigt von mehr Phantaſie als Gefühl; der Literator und der Verſificateur läßt ſich überall ſpüren, aber nur ſelten das Genie und der Dichter.

Als Verſificateur läuft er den Beſchreibungen und Gleichniſſen zu ſehr nach. Er hat verſchiedene ganz vortreffliche, wahre Gemälde, die in ſeinem Munde nicht genug bewundert werden konnten; aber in dem Munde ſeiner Perſonen

unerträglich ſind, und in die lächerlichſten Ungereimtheiten ausarten. So iſt es z. E. zwar ſehr ſchicklich, daß Aegiſth ſeinen Kampf mit dem Räuber, den er umgebracht, umſtändlich beſchreibt, denn auf dieſen Umſtänden beruht ſeine Vertheidigung; daß er aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluß geworfen zu haben bekennt, alle, ſelbſt die allerkleinſten Phänomene malt, die den Fall eines ſchweren Körpers ins Waſſer begleiten, wie er hinein ſchießt, mit welchem Geräuſch er das Waſſer zertheilt, das hoch in die Luft ſpritzt, und wie ſich die Fluth wieder über ihn zuſchließt:[1] das würde man auch nicht einmal einem kalten geſchwätzigen Advocaten, der für ihn ſpräche, verzeihen, geſchweige ihm ſelbſt. Wer vor ſeinem Richter ſteht und ſein Leben zu vertheidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in ſeiner Erzählung ſo kindiſch genau ſeyn könnte.

Als Literator hat er zu viel Achtung für die Simplicität der alten griechiſchen Sitten und für das Coſtume bezeigt, mit welchem wir ſie bei dem Homer und Euripides geſchildert finden, das aber allerdings um etwas, ich will nicht ſagen veredelt, ſondern unſerm Coſtume näher gebracht werden muß, wenn es der Rührung im Trauerſpiele nicht mehr

[1] Atto I. Sc. III.

— — — — — — In core
Pero mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, o semivivo; e con fatica
(Ch' inutil' era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra, e in terra rimaneva
Una pozza di sangue: a mezo il ponte
Portallo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol; quinci cadere
Col capo in giù il lasciai: piombò, e gran tonfo
S'udì nel profondarsi: in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.

ſchädlich als zuträglich ſeyn ſoll. Auch hat er zu gefliſſentlich ſchöne Stellen aus den Alten nachzuahmen geſucht, ohne zu unterſcheiden, aus was für einer Art von Werken er ſie entlehnt und in was für eine Art von Werken er ſie überträgt. Neſtor iſt in der Epopee ein geſprächiger freundlicher Alter; aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter eckler Salbader. Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen, ſo würde uns der Literator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hätte es ſodann für ſeine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem Kreſphontes übrig ſind, zu nutzen, und ſeinem Werke getreulich einzuflechten. [1] Wo er alſo geglaubt hätte, daß ſie ſich hinpaßten, hätte er ſie als Pfähle aufgerichtet, nach welchen ſich der Weg ſeines Dialogs richten und ſchlingen müſſen. Welcher pedantiſche Zwang! Und wozu? Sind es nicht dieſe Sittenſprüche, womit man ſeine Lücken füllt, ſo ſind es andere.

Dem ungeachtet möchten ſich wiederum Stellen finden, wo man wünſchen dürfte, daß ſich der Literator weniger vergeſſen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegangen und Merope einſieht, in welcher Gefahr ſie zweimal geweſen ſey, ihren eigenen Sohn umzubringen, ſo läßt er die Ismene voller Erſtaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als ſie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!“

Con così strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

[1] Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per consequenza di porre nella mia quei sentimenti di essa, che son rimasti qua, e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone, e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobeo.

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war; in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama ausstreuten. Ich würde diese Unachtsamkeit Niemanden als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede entschuldigen zu müssen glaubte, daß er den Namen Messene zu einer Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten wie er will; nur verlangt man, daß er sich immer gleich bleibt, und daß er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Ueberhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheint es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte Bühne und erdichten sind der Sache schon nachtheilig, und bringen uns geraden Wegs dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegen zu setzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urtheile hat Maffei sich mit dem begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist so viel

Kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenspiel in der Bude des Harlekins zu dulden wäre; alles wimmelt von Ungereimtheiten und Schulschnitzern. „Mit einem Worte, „schließt er, das Werk des Maffei enthält einen schönen Stoff, „ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt kommt in Paris „darin überein, daß man die Vorstellung desselben nicht würde „haben aushalten können, und in Italien selbst wird von „verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens „hat der Verfasser auf seinen Reisen die elendesten Schrift„steller in Sold genommen, seine Tragödie zu übersetzen; er „konnte leichter einen Uebersetzer bezahlen als sein Stück ver„bessern."

So wie es selten Complimente giebt ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stücken wider den Maffei Recht, und möchte er doch höflich oder grob seyn, wenn er sich begnügte ihn bloß zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten, und geht mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drei Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheint dieses auch zum Theil gefühlt zu haben und ist daher nicht saumselig in der Antwort an Lindellen, den Maffei in allen den Stücken zu vertheidigen, in welchen er sich zugleich mit vertheidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Correspondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück: die Antwort des Maffei. Wenn uns doch auch diese der Herr von

Voltaire hätte mittheilen wollen. Oder war ſie etwa ſo nicht, wie er ſie durch ſeine Schmeicheleі zu erſchleichen hoffte? Nahm ſich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigenthümlichkeiten des franzöſiſchen Geſchmacks ins Licht zu ſtellen? ihm zu zeigen, warum die franzöſiſche Merope eben ſo wenig in Italien als die italieniſche in Frankreich gefallen könne? —

Dreiundvierzigſtes Stück.

Den 25. September 1767.

So etwas läßt ſich vermuthen. Doch ich will lieber beweiſen, was ich ſelbſt geſagt habe, als vermuthen, was andere geſagt haben könnten.

Lindern vors erſte, ließe ſich der Tadel des Lindelle faſt in allen Puncten. Wenn Maffei gefehlt hat, ſo hat er doch nicht immer ſo plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er ſagt z. E., Aegiſth, wenn ihn Merope nunmehr erſtechen wolle, rufe aus: O mein alter Vater! und die Königin werde durch dieſes Wort, alter Vater, ſo gerührt, daß ſie von ihrem Vorſatze ablaſſe und auf die Vermuthung komme, Aegiſth könne wohl ihr Sohn ſeyn. Iſt das nicht, ſetzt er höhniſch hinzu, eine ſehr gegründete Vermuthung! Denn freilich iſt es ganz etwas ſonderbares, daß ein junger Menſch einen alten Vater hat! „Maffei, fährt er fort, hat „mit dieſem Fehler, dieſem Mangel von Kunſt und Genie, „einen andern Fehler verbeſſern wollen, den er in der erſtern „Ausgabe ſeines Stückes begangen hatte. Aegiſth rief da: „Ach, Polydor, mein Vater! Und dieſer Polydor war eben „der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertraut hatte. „Bei dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr

„zweifeln müſſen, daß Aegiſth ihr Sohn ſey; und das Stück „wäre aus geweſen. Nun iſt dieſer Fehler zwar weggeſchafft; „aber ſeine Stelle hat ein noch weit gröberer eingenommen.“ Es iſt wahr, in der erſten Ausgabe nennt Aegiſth den Polydor ſeinen Vater; aber in den nachherigen Ausgaben iſt von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin ſtutzt bloß bei dem Namen Polydor, der den Aegiſth gewarnt habe, ja keinen Fuß in das Meſſeniſche Gebiet zu ſetzen. Sie giebt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; ſie fordert bloß nähere Erklärung, und ehe ſie dieſe erhalten kann, kommt der König dazu. Der König läßt den Aegiſth wieder los binden, und da er die That, weßwegen Aegiſth eingebracht worden, billigt und rühmt, und ſie als eine wahre Heldenthat zu belohnen verſpricht: ſo muß wohl Merope in ihren erſten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn ſeyn, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieſer Schluß muß nothwendig bei ihr mehr gelten, als ein bloßer Name. Sie bereut es nunmehr auch, daß ſie eines bloßen Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe;

Che dubitar? misera, ed io da un nome
Trattener mi lasciai, quasi un tal nome
Altri aver non potesse —

und die folgenden Aeußerungen des Tyrannen können ſie nicht anders als in der Meinung vollends beſtärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allerzuverläſſigſte, gewiſſeſte Nachricht haben müſſe. Iſt denn das alſo nun ſo gar abgeſchmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr muß ich geſtehen, daß ich die Verbeſſerung des Maffei nicht einmal für ſehr nöthig halte. Laßt es den Aegiſth immerhin ſagen, daß ſein Vater Polydor heiße! Ob es ſein Vater oder ſein Freund war, der ſo hieß,

und ihn vor Meſſene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope ohne alle Widerrede das für wahrſcheinlicher halten muß, was der Tyrann von ihm glaubt, da ſie weiß, daß er ihrem Sohne ſo lange, ſo eifrig nachgeſtellt, als das, was ſie aus der bloßen Uebereinſtimmung eines Namens ſchließen könnte. Freilich, wenn ſie wüßte, daß ſich die Meinung des Tyrannen, Aegiſth ſey der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermuthung gründe: ſo wäre es etwas anders. Aber dieſes weiß ſie nicht; vielmehr hat ſie allen Grund zu glauben, daß er ſeiner Sache werde gewiß ſeyn. — Es verſteht ſich, daß ich das, was man zur Noth entſchuldigen kann, darum nicht für ſchön ausgebe; der Poet hätte unſtreitig ſeine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur ſagen, daß auch ſo, wie er ſie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt: und daß es gar wohl möglich und wahrſcheinlich iſt, daß Merope in ihrem Vorſatze der Rache verharren, und bei der erſten Gelegenheit einen neuen Verſuch, ſie zu vollziehen, wagen können. Worüber ich mich alſo beleidigt finden möchte, wäre nicht dieſes, daß ſie zum zweitenmale ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden, kommt; ſondern dieſes, daß ſie zum zweitenmale durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrſcheinlichkeit ſich beſtimmen ließe; denn die Leidenſchaft, in der ſie iſt, könnte auch den Gründen der ſchwächern das Uebergewicht ertheilen. Aber das kann ich ihm nicht verzeihen, daß er ſich ſo viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt, und mit dem Wunderbaren deſſelben ſo verſchwenderiſch iſt, als mit den gemeinſten ordentlichſten Begebenheiten. Daß der Zufall

Einmal der Mutter einen ſo frommen Dienſt erweiſet, das kann ſeyn; wir wollen es um ſo viel lieber glauben, je mehr uns die Ueberraſchung gefällt. Aber daß er zum zweitenmale die nämliche Uebereilung, auf die nämliche Weiſe, verhindern werde, das ſieht dem Zufalle nicht ähnlich; eben dieſelbe Ueberraſchung wiederholt, hört auf Ueberraſchung zu ſeyn; ihre Einförmigkeit beleidigt und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar eben ſo abenteuerlich, aber nicht eben ſo mannichfaltig zu ſeyn weiß, als der Zufall.

Von den augenſcheinlichen und vorſetzlichen Verfälſchungen des Lindelle, will ich nur zwei anführen. — „Der vierte „Akt, ſagt er, fängt mit einer kalten und unnöthigen Scene „zwiſchen dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope „an; hierauf begegnet dieſe Vertraute, ich weiß ſelbſt nicht „wie, dem jungen Aegiſth, und beredet ihn, ſich in dem „Vorhauſe zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er einge„ſchlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit um„bringen könne. Er ſchläft auch wirklich ein, ſo wie er es „verſprochen hat. O ſchön! und die Königin kommt zum „zweitenmale mit einer Axt in der Hand, um den jungen „Menſchen umzubringen, der ausdrücklich deßwegen ſchläft. „Dieſe nämliche Situation, zweimal wiederholt, verräth die „äußerſte Unfruchtbarkeit; und dieſer Schlaf des jungen „Menſchen iſt ſo lächerlich, daß in der Welt nichts lächer„licher ſeyn kann.“ Aber iſt es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu dieſem Schlafe beredet? Das lügt Lindelle. [1] Aegiſth trifft die Vertraute an, und bittet ſie, ihn

[1] Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle ſagt: ensuite cette suivante rencontre le jeune Egiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il aura endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise, ſondern auch der Herr

doch die Urſache zu entdecken, warum die Königin ſo ergrimmt auf ihn ſey. Die Vertraute antwortet, ſie wolle ihm gern alles ſagen; aber ein wichtiges Geſchäft rufe ſie jetzt wo anders hin; er ſolle einen Augenblick hier verziehen; ſie wolle gleich wieder bei ihm ſeyn. Allerdings hat die Vertraute die Abſicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; ſie beredet ihn zu bleiben, aber nicht zu ſchlafen; und Aegiſth, welcher, ſeinem Verſprechen nach, bleibt, ſchläft, nicht ſeinem Verſprechen nach, ſondern ſchläft, weil er müde iſt, weil es Nacht iſt, weil er nicht ſieht, wo er die Nacht ſonſt werde zubringen können als hier. [1] — Die zweite Lüge des Lindelle iſt von eben dem Schlage. „Merope, ſagt er, nachdem ſie der „alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhindert, „fragt ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange; und „der alte Narr bittet ſie, ihn zu verjüngen.“ Bittet ſie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienſtes, antwortet der Alte, iſt dieſer Dienſt ſelbſt; iſt dieſes, daß ich dich vergnügt ſehe. Was könnteſt du mir auch geben? Ich brauche

von Voltaire ſelbſt: la confidente de Mérope engage le jeune Egiste à dormir sur la scène, afin de donner le tems à la reine de venir l'y assassiner. Was aus dieſer Uebereinſtimmung zu ſchließen iſt, brauche ich nicht erſt zu ſagen. Selten ſtimmt ein Lügner mit ſich ſelbſt überein; und wenn zwei Lügner mit einander übereinſtimmen, ſo iſt es gewiß abgeredete Karte.

[1] Atto IV. Sc. II.

Egi. Mà di tanto furor, di tanto affanno
Qual' ebbe mai cagion? — —
Ism. Il tutto
Scoprirti io non ricuso: mà egli è d'uopo
Che qui t'arresti per brev' ora: urgente
Cura or mi chiama altrove.
Egi. Io volontieri
T'attendo quanto vuoi. Ism. Mà non partire
E non far sì, ch' io quà ritorni indarno.
Egi. Mia fè dò in pegno; e dove gir dovrei? —

nichts, ich verlange nichts. Eines möchte ich mir wünschen; aber das ſteht weder in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir zu gewähren; daß mir die Laſt meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde, u. ſ. w.“ [1] Heißt das: erleichtere Du mir dieſe Laſt? gieb Du mir Stärke und Jugend wieder? Ich will gar nicht ſagen, daß eine ſolche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem ſchicklichſten Orte ſtehe, ob ſie ſchon vollkommen in dem Charakter des Polydors iſt. Aber iſt denn jede Unſchicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und ſein Dichter im eigentlichſten Verſtande wahnwitzig ſeyn, wenn dieſer jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt. — Anlügt! Lügen! Verdienen ſolche Kleinigkeiten wohl ſo harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, ſoll das einem dritten nicht wichtig genug ſeyn, ihm zu ſagen, daß er gelogen hat? —

Vierundvierzigſtes Stück.

Den 29. September 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire ſo gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

[1] Atto IV. Sc. VII.

Man. Ma quale, ô mio fedel, qual potrò io
Darti già mai mercè, che i merti agguagli?
Pol. Il mio stesso servir fu premio; ed ora
M'è, il vederti contenta, ampia mercede.
Che vuoi tu darmi? io nulla bramo: care
Sol mi saria ciò, ch' altri dar non puote;
Che scemato mi fosse il grave incarco
De gli anni, che mi stà sù'l capo, e à terra
Il curva, e preme sì, chè parmi un monte —

Ich übergehe die beiden Punkte bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welcher Merope bei dem Maffei schließe, das Aegisth der Mörder ihres Sohnes sey. Voltaire antwortet: „Ich kann es „Ihnen nicht bergen; ich finde, daß Maffei es viel künstlicher „angelegt hat, als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr „Sohn der Mörder ihres Sohnes sey. Er konnte sich eines „Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht; denn seit „dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satyren „spottet, würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen.“ Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn, auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Aegisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe, und sich mit der alten seines Vaters behelfen könne? Der vorsichtige Alte! Ließ er sich nicht auch ein paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Aegisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? So eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großgroßvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Eurikles und Merope nach fünfzehn Jahren sogleich wieder erkannten? Wenn das ist: so mußte sie der Alte freilich mitnehmen; und der Hr. von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu seyn, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an ein so nützliches Möbel dachte. Wenn Aegisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters

verlieren, in der er jenes wieder erobern konnte. — Zweitens hatte ſich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heirathen will. Als ob der Voltairiſche das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder Maffei, noch ich, haben die Urſachen dringend „genug gemacht, warum Polyphont durchaus Meropen zu „ſeiner Gemahlin verlangt. Das iſt vielleicht ein Fehler des „Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, daß ich einen ſolchen Fehler „für ſehr gering halte, wenn das Intereſſe, welches er hervor „bringt, beträchtlich iſt.“ Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in dieſem Umſtande eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire dieſe Veränderung anzunehmen, wenn er ſeinen Vortheil nicht dabei ſahe? —

Der Puncte ſind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rückſicht auf ſich ſelbſt hätte nehmen können; aber welcher Vater ſieht alle Fehler ſeines Kindes? Der Fremde, dem ſie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht ſcharfſichtiger zu ſeyn, als der Vater; genug, daß er nicht der Vater iſt. Geſetzt alſo, ich wäre dieſer Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er ſeine Scenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer laſſe, daß ſeine Perſonen oft ohne Urſache aufträten und abgingen; alles weſentliche Fehler, die man heut zu Tage auch dem armſeligſten Poeten nicht mehr verzeihe. — Weſentliche Fehler dieſes! Doch das iſt die Sprache der franzöſiſchen Kunſtrichter überhaupt; die muß ich ihm ſchon laſſen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So weſentlich oder unweſentlich ſie aber auch ſeyn mögen; wollen wir es Lindellen auf ſein Wort glauben, daß ſie bei den Dichtern ſeines Volks ſo ſelten ſind? Es iſt wahr, ſie ſind es, die ſich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber ſie ſind es auch, die entweder

dieſen Regeln eine ſolche Ausdehnung geben, daß es ſich kaum mehr der Mühe verlohnt, ſie als Regeln vorzutragen, oder ſie auf eine ſolche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidigt, ſie ſo beobachtet zu ſehen, als gar nicht.[1] Beſonders iſt Voltaire ein Meiſter, ſich die Feſſeln der Kunſt ſo leicht, ſo weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, ſich zu bewegen wie er will; und doch bewegt er ſich oft ſo plump und ſchwer, und macht ſo ängſtliche Verdrehungen, daß man meinen ſollte, jedes Glied von ihm ſey an einen beſonderen Klotz geſchmiedet. Es koſtet mir Ueberwindung, ein Werk des Genies aus dieſem Geſichtspuncte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klaſſe von Kunſtrichtern noch ſo

[1] Dieſes war zum Theil ſchon das Urtheil unſers Schlegels. „Die Wahrheit zu geſtehen, ſagt er in ſeinen Gedanken zur Aufnahme des däniſchen Theaters, beobachten die Engländer, die ſich keiner Einheit des Orts rühmen, dieſelbe großentheils viel beſſer als die Franzoſen, die ſich damit viel wiſſen, daß ſie die Regeln des Ariſtoteles ſo genau beobachten. Darauf kommt gerade am allerwenigſten an, daß das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Urſache vorhanden iſt, warum die auftretenden Perſonen ſich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht vielmehr an demjenigen geblieben ſind, wo ſie vorhin waren; wenn eine Perſon ſich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob ſie ebenfalls Herr vom Hauſe wäre, in aller Gelaſſenheit mit ſich ſelbſt oder mit einem Vertrauten geſprochen, ohne daß dieſer Umſtand auf eine wahrſcheinliche Weiſe entſchuldigt wird; kurz, wenn die Perſonen nur deßwegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: ſo würde der Verfaſſer des Schauſpiels am beſten gethan haben, anſtatt der Worte „der Schauplatz iſt ein Saal in Elmenau Hauſe“ unter das Verzeichniß ſeiner Perſonen zu ſetzen: „der Schauplatz iſt auf dem Theater.“ Oder im Ernſte zu reden, es würde weit beſſer geweſen ſeyn, wenn der Verfaſſer nach dem Gebrauche der Engländer die Scene aus dem Hauſe des einen in das Haus eines andern verlegt, und alſo den Zuſchauer ſeinem Helden nachgeführt hätte; als daß er ſeinem Helden die Mühe macht, den Zuſchauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat.“

ſehr Mode iſt, es faſt aus keinem andern als aus dieſem zu betrachten; da es der iſt, aus welchem die Bwunderer des franzöſiſchen Theaters das lauteſte Geſchrei erheben, ſo will ich doch erſt genauer hinſehen, ehe ich in ihr Geſchrei mit einſtimme.

1. Die Scene iſt zu Meſſene, in dem Palaſte der Merope. Das iſt gleich Anfangs die ſtrenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundſätzen und Beiſpielen der Alten, ein Hedelin verlangen zu können glaubte. Die Scene muß kein ganzer Palaſt, ſondern nur ein Theil des Palaſtes ſeyn, wie ihn das Auge aus einem und eben demſelben Standorte zu überſehen fähig iſt. Ob ſie ein ganzer Palaſt oder eine ganze Stadt, oder eine ganze Provinz iſt, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch ſchon Corneille gab dieſem Geſetze, von dem ſich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung, und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend ſey. Wenn er ſeine beſten Stücke von dieſer Seite rechtfertigen wollte, ſo mußte er wohl ſo nachgebend ſeyn. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen Recht ſeyn. Ich ſage alſo nichts dagegen, daß eigentlich die Scene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieſer bald nach einer andern Ausſicht, muß gedacht werden. Nur hätte er bei dieſen Abwechslungen auch die Vorſicht brauchen ſollen, die Corneille dabei empfahl: ſie müſſen nicht in dem nämlichen Acte, am wenigſten in der nämlichen Scene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfang des Acts iſt, muß durch dieſen Act ganz dauern; und ihn vollends in eben derſelben Scene abändern, oder auch nur erweitern oder verengern, iſt die äußerſte Ungereimtheit von der Welt. — Der dritte Act der Merope mag auf einem freien Platz, unter einem Säulengang oder in einem Saal

ſpielen, in deſſen Vertiefung das Grabmal des Kreſphontes zu ſehen, an welchem die Königin den Aegiſth mit eigener Hand hinrichten will; was kann man ſich armſeliger vorſtellen, als daß, mitten in der vierten Scene, Eurikles, der den Aegiſth wegführt, dieſe Vertiefung hinter ſich zuſchließen muß? Wie ſchließt er ſie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen überhaupt ſagt, gepaßt hat, ſo iſt es auf dieſen;[1] beſonders wenn man zugleich die Urſache erwägt, warum Aegiſth ſo plötzlich abgeführt, durch dieſe Maſchinerie ſo augenblicklich aus dem Geſicht gebracht werden muß, von der ich hernach reden will. — Eben ſo ein Vorhang wird in dem fünften Acte aufgezogen. Die erſten ſechs Scenen ſpielen in einem Saale des Palaſtes, und mit der ſiebenten erhalten wir auf einmal die offene Ausſicht in den Tempel, um einen todten Körper in einem blutigen Rocke ſehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieſer Anblick dieſes Wunders wohl werth? Man wird ſagen, die Thüren dieſes Tempels eröffnen ſich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einſicht in denſelben. Ich verſtehe; dieſer Tempel war Ihro verwittweten Königlichen Majeſtät Schloßkapelle, die gerade an den Saal ſtieß, und mit ihm Communication hatte, damit Allerhöchſtdieſelben jederzeit trocknes Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur ſollten wir ſie dieſes Wegs nicht allein herauskommen, ſondern auch hereingehen ſehen;

[1] On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les Acteurs paroissent et disparoissent selon la nécessité du Sujet — ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventés, et ceux qui les approuvent. Pratique du Théatre Liv. II. chap. 6.

wenigſtens den Aegiſth, der am Ende der vierten Scene zu laufen hat, und ja den kürzeſten Weg nehmen muß, wenn er, acht Zeilen darauf, ſeine That ſchon vollbracht haben ſoll.

Fünfundvierzigſtes Stück.

Den 2. October 1767.

2. Nicht weniger bequem hat es ſich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke ſich einmal alles das, was er in ſeiner Merope vorgehen läßt, an Einem Tage geſchehen; und ſage, wie viel Ungereimtheiten man ſich dabei denken muß. Man nehme immer einen völligen, natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es iſt wahr, ich ſehe zwar keine phyſikaliſche Hinderniſſe, warum alle die Begebenheiten in dieſem Zeitraume nicht hätten geſchehen können; aber deſto mehr moraliſche. Es iſt freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getraut ſeyn kann, beſonders wenn man es mit Gewalt vor den Prieſter ſchleppen darf. Aber wenn es geſchieht, verlangt man nicht eine ſo gewaltſame Beſchleunigung durch die allertriftigſten und dringendſten Urſachen gerechtfertigt zu wiſſen? Findet ſich hingegen auch kein Schatten von ſolchen Urſachen, wodurch ſoll uns, was bloß phyſikaliſcher Weiſe möglich iſt, denn wahrſcheinlich werden? Der Staat will ſich einen König wählen; Polyphont und der abweſende Aegiſth können allein dabei in Betrachtung kommen; um die Anſprüche des Aegiſth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter deſſelben heirathen; an eben demſelben Tage, da die Wahl geſchehen ſoll, macht er ihr den Antrag; ſie weiſt ihn ab; die Wahl geht vor ſich und fällt für ihn

aus; Polyphont iſt alſo König, und man ſollte glauben, Aegiſth möge nunmehr erſcheinen, wann er wolle, der neuerwählte König könne es fürs erſte mit ihm anſehen. Nichts weniger; er beſteht auf der Heirath, und beſteht darauf, daß ſie noch deſſelben Tages vollzogen werden ſoll; eben des Tages, an dem er Meropen zum erſtenmale ſeine Hand angetragen; eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein ſo alter Soldat und ein ſo hitziger Freier! Aber ſeine Freierei iſt nichts als Politik. Deſto ſchlimmer; diejenige, die er in ſein Intereſſe verwickeln will, ſo zu mißhandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als ſie glauben mußte, daß ihm ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen ſollte; aber nun iſt er König, und iſt es geworden ohne ſich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole ſeinen Antrag, und vielleicht giebt ſie es näher; er laſſe ihr Zeit, den Abſtand zu vergeſſen, der ſich ehedem zwiſchen ihnen befand, ſich zu gewöhnen, ihn als ihres gleichen zu betrachten, und vielleicht iſt nur kurze Zeit dazu nöthig. Wenn er ſie nicht gewinnen kann, was hilft es ihn, ſie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, daß ſie gezwungen worden? Werden ſie ihn nicht auch darum haſſen zu müſſen glauben? Werden ſie nicht auch darum dem Aegiſth, ſo bald er ſich zeigt, beizutreten, und in ſeiner Sache zugleich die Sache ſeiner Mutter zu betreiben, ſich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schickſal dem Tyrannen, der ganzer funfzehn Jahre ſonſt ſo bedächtlich zu Werke gegangen, dieſen Aegiſth nun ſelbſt in die Hände liefert, und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Anſprüche zu beſitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer iſt, als die Verbindung mit ſeiner Mutter: es ſoll und muß geheirathet ſeyn, und noch heute, und noch dieſen Abend:

der neue König will bei der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstand hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Acts zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Acts geht, und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenacte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert; hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an Einem Tage thun läßt, kann zwar an Einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an Einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involvirt, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereist wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Orts von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich Einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht, und sich kein Bedenken macht,

dieſe jener aufzuopfern, der verſteht ſich ſehr ſchlecht auf ſeinen Vortheil, und opfert das Weſentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigſtens noch eine Nacht zu Hülfe; und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erſt den Morgen darauf vollzogen. Auch iſt es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron beſteigt; die Begebenheiten preſſen ſich folglich weniger; ſie eilen, aber ſie übereilen ſich nicht. Voltairens Polyphont iſt ein Ephemeron von einem König, der ſchon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdient, weil er den erſten ſeine Sache ſo gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, ſagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heut zu Tage auch den geringſten Poeten nicht verzeihe. „Die Ver„bindung der Scenen, ſagt Corneille, iſt eine große Zierde „eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der „Handlung beſſer verſichern, als die Stetigkeit der Vorſtellung. „Sie iſt aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die „Alten haben ſich ihr nicht immer unterworfen u. ſ. w.“ Wie? iſt die Tragödie bei den Franzoſen ſeit ihrem großen Corneille ſo viel vollkommener geworden, daß das, was dieſer bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler iſt? Oder haben die Franzoſen ſeit ihm das Weſentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß ſie auf Dinge einen ſo großen Werth legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns dieſe Frage entſchieden iſt, mag Corneille immer wenigſtens eben ſo glaubwürdig ſeyn als Lindelle; und was, nach jenem, alſo eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei iſt, mag gegen den minder ſtreitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben ſollte. Wenn z. E. in dem

erſten Acte Polyphont zu der Königin kommt, und die Königin mit der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Iſt dieſes Zimmer der Ort, wo er ſich gegen ſeinen Vertrauten ſo frei herauslaſſen ſollte? Das Bedürfniß des Dichters verräth ſich in der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir nothwendig wiſſen müſſen, nur daß wir ſie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motivirt das Auftreten und Abgehen ſeiner Perſonen oft gar nicht: — und Voltaire motivirt es eben ſo oft falſch, welches wohl noch ſchlimmer iſt. Es iſt nicht genug, daß eine Perſon ſagt, warum ſie kommt, man muß auch aus der Verbindung einſehen, daß ſie darum kommen müſſen. Es iſt nicht genug, daß ſie ſagt, warum ſie abgeht, man muß auch in dem Folgenden ſehen, daß ſie wirklich darum abgegangen iſt. Denn ſonſt iſt das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Urſache. Wenn z. E. Eurikles in der dritten Scene des zweiten Acts abgeht, um, wie er ſagt, die Freunde der Königin zu verſammeln; ſo müßte man von dieſen Freunden und von dieſer ihrer Verſammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, ſo iſt ſein Vorgeben ein ſchülerhaftes Peto veniam exeundi, mit der erſten beſten Lüge, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er ſagt, ſondern um, ein paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern ertheilen zu laſſen wußte. Noch ungeſchickter geht Voltaire mit dem Schluſſe ganzer Acte zu Werke. Am Ende des dritten ſagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte, daß zu ihrer feierlichen Verbindung ſchon alles bereit ſey; und ſo geht er mit

einem Venez, Madame ab. Madame aber folgt ihm nicht, ſondern geht mit einer Exclamation zu einer andern Couliſſe hinein, worauf Polyphont den vierten Act wieder anfängt, und nicht etwa ſeinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt iſt (denn er irrte ſich, es hat mit der Trauung noch Zeit), ſondern wiederum mit ſeinem Eroz Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hauſe in ſeinem Gemache mit ihm hätte ſchwatzen ſollen. Nun ſchließt auch der vierte Act, und ſchließt vollkommen wie der dritte. Polyphont citirt die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope ſelbſt ſchreit:

Courrons tous vers le temple où m'attend mon outrage;

und zu den Opferprieſtern, die ſie dahin abholen ſollen, ſagt ſie:

Vous venez à l'autel entraîner la victime.

Folglich werden ſie doch gewiß zu Anfang des fünften Acts in dem Tempel ſeyn, wo ſie nicht ſchon gar wieder zurück ſind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergeſſen und kommt noch einmal wieder, und ſchickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwiſchen dem dritten und vierten, und zwiſchen dem vierten und fünften Acte geſchieht demnach nicht allein das nicht, was geſchehen ſollte, ſondern es geſchieht auch, platter Dings, gar nichts, und der dritte und vierte Act ſchließen bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

Sechsundvierzigſtes Stück.

Den 6. Octobr 1767.

Ein anderes iſt, ſich mit den Regeln abfinden, ein anderes, ſie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzoſen; dieſes ſcheinen nur die Alten verſtanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erſte dramatiſche Geſetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichſam nur Folgen aus jener, die ſie ſchwerlich ſtrenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und dieſe Menge immer die nämliche blieb, welche ſich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denſelben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: ſo konnten ſie faſt nicht anders, als den Ort auf einen und eben denſelben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denſelben Tag einſchränken. Dieſer Einſchränkung unterwarfen ſie ſich denn auch bona fide; aber mit einer Biegſamkeit, mit einem Verſtande, daß ſie unter neunmalen, ſiebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn ſie ließen ſich dieſen Zwang einen Anlaß ſeyn, die Handlung ſelbſt ſo zu ſimpliſiiren, alles Ueberflüſſige ſo ſorgfältig von ihr abzuſondern, daß ſie, auf ihre weſentlichſten Beſtandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieſer Handlung ward, welches ſich gerade in derjenigen Form am glücklichſten ausbildete, die den wenigſten Zuſatz von Umſtänden der Zeit und des Orts verlangte.

Die Franzoſen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geſchmack fanden, die durch die wilden Intriguen der ſpaniſchen Stücke ſchon verwöhnt waren, ehe ſie die griechiſche Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, ſondern als für ſich zur Vorſtellung einer Handlung unumgängliche Erforderniſſe, welche ſie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpaſſen

müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sey, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen, einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit aus einander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der Niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für Einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt, bohre das Bret, wo es am dünnsten ist. — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Bretes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir eckelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht Tage dauern, und an sieben Orten in Griechenland

ſpielen! Möchten ſie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich dieſe Pedanterien vergeſſen machen!

Die ſtrengſte Regelmäßigkeit kann den kleinſten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeſchmackt Polyphont bei dem Maffei öfters ſpricht und handelt, iſt Lindellen nicht entgangen. Er hat Recht, über die heilloſen Maximen zu ſpotten, die Maffei ſeinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelſten und Beſten des Staats aus dem Wege zu räumen; das Volk in alle die Wollüſte zu verſenken, die es entkräften und weibiſch machen können; die größten Verbrechen, unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade ungeſtraft zu laſſen u. ſ. w., wenn es einen Tyrannen giebt, der dieſen unſinnigen Weg zu regieren einſchlägt, wird er ſich deſſen auch rühmen? So ſchildert man die Tyrannen in einer Schulübung; aber ſo hat noch keiner von ſich ſelbſt geſprochen.[1] — Es iſt wahr, ſo gar froſtig und wahnwitzig läßt Voltaire ſeinen Polyphont

[1] Atto III. Sc. II.

— — — Quando
Saran da poi sopiti alquanto, e queti
Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
Per mute oblique vie n'andranno a Stige
L'alme piu audaci, e generose. A i vizi
Per cui vigor si abbatte, ardir si toglie
Il freno allargherò. Lunga clemenza
Con pompa di pietà farò, che splenda
Su i delinquenti; a i gran delitti invito,
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda gl' iniqui la licenza; ed onde
Poi fra se distruggendosi, in crudeli
Gare private il lor furor si stempri.
Udrai sovente risonar gli editti,
E raddopiar le leggi, che al sovrano
Giovan servate, e transgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;

nicht declamiren; aber mitunter läßt er ihn doch auch Dinge ſagen, die gewiß kein Mann von dieſer Art über die Zunge bringt. L. E.

— Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance —

Ein Polyphont ſollte dieſe Betrachtung wohl machen; aber er macht ſie nie. Noch weniger wird er ſie in dem Augenblicke machen, da er ſich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

Eh bien, encore ce crime! — —

Wie unbeſonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich ſchon berührt. Sein Betragen gegen den Aegiſth ſieht einem eben ſo verſchlagenen als entſchloſſenen Manne, wie ihn uns der Dichter von Anfange ſchildert, noch weniger ähnlich. Aegiſth hätte bei dem Opfer gerade nicht erſcheinen müſſen. Was ſoll er da? Ihm Gehorſam ſchwören? In den Augen des Volks? Unter dem Geſchrei ſeiner verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar geſchehen, was er zuvor ſelbſt beſorgte?[1] Er hat ſich für ſeine Perſon alles von dem Aegiſth zu verſehen; Aegiſth verlangt nur ſein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwiſchen ihnen mit eins zu entſcheiden; und dieſen tollkühnen Aegiſth läßt er ſich

Ond' io n'andrò su l'atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie indrodurrò. — —
Acte I. Sc. 4.
Si ce fils, tant pleuré, dans Messene est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
Revivront dans les cœurs, y prendront sa défense.
Le souvenir du père, et cent rois pour ayeux,
Cet honneur prétendu d'être issu de nos Dieux;
Le cris, le désespoir d'une mère eplorée,
Détruiront ma puissance encor mal assurée.

an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frei; denn dieser kennt den Aegisth nicht, und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Aegisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen Acht; der Streich war geschehen und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope, sagt Lindelle, wenn sie bei dem Maffei erfährt, „daß ihr Sohn ermordet sey, will dem Mörder das Herz aus „dem Leibe reißen, und es mit ihren Zähnen zerfleischen.“ [1] „Das heißt, sich wie eine Kannibalin, und nicht wie eine „betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall „beobachtet werden.“ Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz ohne Salz und Schmalz beißen sollte: so dünkt mich doch, ist sie im Grunde eben so gut Kannibalin, als die italienische. —

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9. Oktober 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten, als nach seinen Reden richten muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leiden-

[1] Atto II. Sc. 6.

Quel scelerato in mio poter vorrei
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo
Assassinio il tiranno; lo voglio poi
Con una scure spalancargli il petto,
Voglio strappargli il cor, voglio co' denti
Lacerarlo, e sbranarlo — —

schaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte kalte Handlung aber alles beweiset: so werde ich wohl Recht haben. Merope die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt, und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sey, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstreckt: ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahin sinkt, und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt hört, wieder aufspringt, und tobt, und wüthet, und die blutigste schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen droht, und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände: ist eben dieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnt, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehrt, Feierlichkeiten dazu anordnet, und selbst die Henkerin seyn, nicht tödten sondern martern, nicht strafen sondern ihre Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken; eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope gefalle wem da will; mir sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht eben so sehr verachten, als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Aegisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze Coup de Théatre, den Aristoteles so sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser

ehedem so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren und die willkürlichen Abweichungen des Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, daß Merope den Aegisth mit eigner Hand ermorden will, allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Ueberlegung thun muß. Und so scheint sie es auch bei dem Euripides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen. Der Alte kömmt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sey, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie ergreift das erste das beste, was ihr in die Hände fällt, eilt voller Wuth nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das Werbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Aegisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Uebereilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich blos für den Aegisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht: gut; sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder was sie will, ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze zu verwünschen habe. Aber,

Madame, einen jungen Menſchen, der Sie kurz zuvor ſo ſehr intereſſirte, an dem Sie ſo viele Merkmale der Aufrichtigkeit und Unſchuld erkannten, weil man eine alte Rüſtung bei ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen ſollte, als den Mörder Ihres Sohnes an dem Grabmale ſeines Vaters mit eigner Hand abſchlachten zu wollen, Leibwache und Prieſter dazu zu Hülfe zu nehmen — O pfui, Madame! Ich müßte mich ſehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepfiffen worden.

Daß die Unſchicklichkeit, mit welcher Polyphont nach fünfzehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, eben ſo wenig ein Fehler des Stoffes iſt, habe ich ſchon berühret. Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Meropen gleich nach der Ermordung des Kreſphonts geheirathet; und es iſt ſehr glaublich, daß ſelbſt Euripides dieſen Umſtand ſo angenommen hatte. Warum ſollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Euriklès, beim Voltaire, Meropen jetzt nach fünfzehn Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben, [1] hätten ſie auch vor funfzehn Jahren dazu vermögen

[1] Acte II. Sc. I.

— — Mer. Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil où son enfance a langui condamnée
Lui serait moins affreux que ce lâche hymenée.
Eur. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son ame était instruite,
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,
De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix,
Il verrait que jamais sa malheureuse mère
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.
Mer. Ah que me dites-vous?
Eur. De dures vérités
Qui m'arrachent mon zèle et vos calamités.
Mer. Quoi! Vous me demandez que l'intérêt surmonte

können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vortheil draus erwachsen könne. Ich erinnere mich etwas ähnliches in dem griechischen Roman des Charitons, den d'Orville herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand. Genug, daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingeführt hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter, und die Situationen noch weit intriguanter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnt hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sey, der schon vor Alters befahren worden, so begnügte er sich auf jenem ein Paar Sandsteine aus dem Gleiße zu räumen, über die er meint, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses

Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte!
Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs!
Eun. Je l'ai peint dangereux, je connais ses fureurs
Mais il est tout-puissant; mais rien ne lui résiste;
Il est sans héritier, et vous aimez Egiste. —

von ihm beibehalten haben, daß Aegisth
selbst, von ungefähr nach Messene gerath
kleine zweideutige Merkmale in den Ver
daß er der Mörder seiner selbst sey? Bei
sich Aegisth vollkommen, kam in dem au
sich zu rächen, nach Messene, und gab sich
der des Aegisth aus; nur daß er sich sein
deckte, es sey aus Vorsicht oder aus M
was sonst für Ursache, an der es ihm der
wird haben mangeln lassen. Ich habe zu
einige Gründe zu allen den Veränderung
Plane des Euripides gemacht hat, von
liehen. Aber ich bin weit entfernt, die
und die Veränderungen für glücklich genu
mehr behaupte ich, daß jeder Tritt, d
stapfen des Griechen zu thun gewagt, ei
Daß sich Aegisth nicht kennt, daß er
Messene kömmt, und per combinazio
Maffei es ausdrückt) für den Mörder
wird, giebt nicht allein der ganzen Ge
wirrtes, zweideutiges und romanenhaft
schwächt auch das Interesse ungemein.
wußte es der Zuschauer von dem Aeg
Aegisth sey, und je gewisser er es wußte
eignen Sohn umzubringen kommt, deste
wendig das Schrecken seyn, das ihn
quälender das Mitleid, welches er vorau
an der Vollziehung nicht zu rechter Ze
Bey dem Maffei und Voltaire hingegen
nur, daß der vermeinte Mörder des So
selbst seyn könne, und unser größtes

einzigen Augenblick verſpart, in welchem es Schrecken zu ſeyn aufhört. Das ſchlimmſte dabei iſt noch dieſes, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuthen laſſen, eben die Gründe ſind, aus welchen es Merope ſelbſt vermuthen ſollte; und daß wir ihn, beſonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringſten Stücke näher und zuverläſſiger kennen, als ſie ihn ſelbſt kennen kann. Wir trauen alſo dieſen Gründen entweder eben ſo viel, als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen eben ſo viel, ſo halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrüger, und das Schickſal, das ſie ihm zugedacht, kann uns nicht ſehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, ſo tadeln wir Meropen, daß ſie nicht beſſer darauf merkt, und ſich von weit ſeichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Achtundvierzigſtes Stück.

Den 13. Oktober 1767.

Es iſt wahr, unſere Ueberraſchung iſt größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Aegiſth Aegiſth iſt, als bis es Merope ſelbſt erfährt. Aber das armſelige Vergnügen einer Ueberraſchung! Und was braucht der Dichter uns zu überraſchen? Er überraſche ſeine Perſonen, ſo viel er will; wir werden unſer Theil ſchon davon zu nehmen wiſſen, wenn wir, was ſie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch ſo lange vorausgeſehen haben. Ja, unſer Antheil wird um ſo lebhafter und ſtärker ſeyn, je länger und zuverläſſiger wir es vorausgeſehen haben.

Ich will über dieſen Punct den beſten franzöſiſchen Kunſtrichter für mich ſprechen laſſen. „In den verwickelten Stücken,

sagt Diderot, [1] ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans, als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Unstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sey alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verrathen würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar seyn. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts besseres thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so paradox scheinen als sie wollen: so viel weiß ich gewiß, daß für Eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen

[1] In seiner dramat. Dichtkunst, hinter dem Hausvater S. 327 d. Uebers.

Vorfall ſo lange zu verhehlen, bis er ſich ereignet, es immer zehn und mehrere giebt, wo das Intereſſe gerade das Gegentheil erfordert. — Der Dichter bewerkſtelligt durch ſein Geheimniß eine kurze Ueberraſchung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns ſtürzen können, wenn er uns kein Geheimniß daraus gemacht hätte! — Wer in Einem Augenblicke getroffen und niedergeſchlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie ſteht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich ſehe, daß ſich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zuſammenzieht und lange Zeit darüber verweilt? — Meinetwegen mögen die Perſonen alle einander nicht kennen; wenn ſie nur der Zuſchauer alle kennt. — Ja, ich wollte faſt behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verſchweigungen nothwendig ſind, ein undankbarer Stoff iſt; daß der Plan, in welchem man ſeine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht ſo gut iſt, als der, in welchem man ſie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beſchäftigen müſſen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich ſind. Das ganze Gedicht wird ein Zuſammenhang von kleinen Kunſtgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Ueberraſchung hervorzubringen vermag. Iſt hingegen alles, was die Perſonen angeht, bekannt, ſo ſehe ich in dieſer Vorausſetzung die Quelle der allerheftigſten Bewegungen. — Warum haben gewiſſe Monologen eine ſo große Wirkung? Darum, weil ſie mir die geheimen Anſchläge einer Perſon vertrauen, und dieſe Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt. — Wenn der Zuſtand der Perſonen unbekannt iſt, ſo kann ſich der Zuſchauer für die Handlung nicht ſtärker intereſſiren, als die Perſonen. Das Intereſſe aber

wird ſich für den Zuſchauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlt, daß Handlung und Reden ganz anders ſeyn würden, wenn ſich die Perſonen kennten. Alsdann nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was ſie wirklich ſind, mit dem, was ſie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieſes auf den Aegiſth angewendet, iſt es klar, für welchen von beiden Planen ſich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuſchauer gleich vom Anfange den Aegiſth eben ſo gut kennen, als er ſich ſelbſt; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire ſo blindlings angenommen, wo Aegiſth ſich und den Zuſchauern ein Räthſel iſt, und dadurch das ganze Stück „zu einem Zuſammenhange von kleinen Kunſtgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Ueberraſchung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz Unrecht, ſeine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewiſſen Erwartungen und plötzlichen Ueberraſchungen, die ſich auf den Zuſchauer beziehen, für eben ſo neu als gegründet auszugeben. Sie ſind neu, in Anſehung ihrer Abſtraction, aber ſehr alt in Anſehung der Muſter, aus welchen ſie abſtrahirt worden. Sie ſind neu in Betrachtung, daß ſeine Vorgänger nur immer auf das Gegentheil gedrungen; aber unter dieſe Vorgänger gehört weder Ariſtoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren iſt, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilection für dieſes Gegentheil hätte beſtärken können, deſſen gute Wirkung ſie weder den meiſten noch den beſten Stücken der Alten abgeſehen hatten.

Unter dieſen war beſonders Euripides ſeiner Sache ſo gewiß, daß er faſt immer den Zuſchauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er ſie führen wollte. Ja, ich wäre ſehr

geneigt, aus dieſem Geſichtspuncte die Vertheidigung ſeiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kritikern ſo ſehr mißfallen. „Nicht genug, ſagt Hedelin, daß er meiſtentheils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von ſeinen Hauptperſonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf dieſe Weiſe das Folgende verſtändlich zu machen; er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müſſen, daß er alles weiß und durch den er nicht allein was geſchehen iſt, ſondern auch alles, was noch geſchehen ſoll, uns kund macht. Wir erfahren ſonach gleich Anfangs die Entwicklung und die ganze Kataſtrophe und ſehen jeden Zufall ſchon von weitem kommen. Dieſes aber iſt ein ſehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beſtändig herrſchen ſollen, gänzlich zuwider iſt und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die faſt einzig und allein auf der Neuheit und Ueberraſchung beruhen.“ [1] Nein: der tragiſchſte von allen tragiſchen Dichtern dachte ſo geringſchätzig von ſeiner Kunſt nicht; er wußte, daß ſie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre und daß die Ergötzung einer kindiſchen Neugierde das geringſte ſey, worauf ſie Anſpruch mache. Er ließ ſeine Zuhörer alſo ohne Bedenken von der bevorſtehenden Handlung eben ſo viel wiſſen, als nur immer ein Gott davon wiſſen konnte, und verſprach ſich die Rührung, die er hervorbringen wollte nicht ſowohl von dem, was geſchehen ſollte, als von der Art, wie es geſchehen ſollte. Folglich müßte den Kunſtrichtern hier eigentlich weiter nichts anſtößig ſeyn, als nur dieſes, daß er uns die nöthige Kenntniß des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feineren Kunſtgriff beizubringen geſucht; daß er ein höheres Weſen,

[1] Pratique du Théatre Liv. III. chap. 1.

welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebraucht, und daß er dieſes höhere Weſen ſich geradezu an die Zuſchauer wenden laſſen, wodurch die dramatiſche Gattung mit der erzählenden vermiſcht werde. Wenn ſie aber ihren Tadel ſodann bloß hierauf einſchränkten, was wäre denn ihr Tadel? Iſt uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verſtohlener Weiſe zugeſchanzt wird? Giebt es nicht Dinge, beſonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wiſſen kann? Und wenn das Intereſſe auf ſolchen Dingen beruht, iſt es nicht beſſer, daß wir ſie durch die Dazwiſchenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermiſchung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern ſondere man ſie ſo genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie, höherer Abſichten wegen, mehrere derſelben in einem und eben demſelben Werke zuſammenfließen läßt, ſo vergeſſe man das Lehrbuch und unterſuche bloß, ob es dieſe höhere Abſichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob ſo ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama iſt? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieſer Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die geſetzmäßigſten Geburten eurer correcten Racinen, oder wie ſie ſonſt heißen. Weil der Mauleſel weder Pferd noch Eſel iſt, iſt er darum weniger eines von den nutzbarſten laſttragenden Thieren? —

Neunundvierzigſtes Stück.

Den 16. Oktober 1767.

Mit einem Worte, wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu ſehen glauben, der ſich aus Unvermögen

oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen, seine Arbeit so leicht machte als möglich; wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde eben so regelmäßig ist, als sie ihn zu seyn verlangen und es nur dadurch weniger zu seyn scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr ertheilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Aergerniß machen, auch ohne diese Prologe, vollkommen ganz und vollkommen verständlich sind. Streicht z. E. vor dem Jon den Prolog des Merkurs, vor der Hekuba den Prolog des Polydors weg; laßt jenen sogleich mit der Morgenandacht des Jon und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen; sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre? Behält nicht alles den nämlichen Gang, den nämlichen Zusammenhang? Bekennt sogar, daß die Stücke nach eurer Art zu denken, desto schöner seyn würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Jon, welchen Kreusa will vergiften lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; daß die Kreusa, welche Jon von dem Altar zu einem schmählichen Tode reißen will, die Mutter dieses Jon ist; wenn wir nicht wüßten, daß an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses würde die trefflichsten Ueberraschungen geben, und diese Ueberraschungen würden noch dazu vorbereitet genug seyn, ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellsten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entstünden; man wolle euch nicht

auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schößling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen, — es ist wahr, es heißt sehr viel annehmen, — daß Euripides vielleicht eben so viel Einsicht, eben so viel Geschmack könne gehabt haben, als ihr, und es wundert euch um so viel mehr, wie er bei dieser großen Einsicht, bei diesem feinen Geschmacke, dennoch einen so groben Fehler begehen können, so tretet zu mir her und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte. Euripides sah es so gut, als wir, daß z. E. sein Jon ohne den Prolog bestehen könne; daß er ohne denselben ein Stück sey, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte; aber eben an dieser Ungewißheit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in dem fünften Acte, daß Jon der Sohn der Kreusa sey: so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Acte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter des Jon, an welcher sich Jon in dem vierten Acte rächen will, sondern bloß die Meuchelmörderin. Wo sollten aber alsdann Schrecken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermuthung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Jon und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen seyn. Diese Vermuthung mußte zur Gewißheit werden, und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von Außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich

war, daß er ſie einer von den handelnden Perſonen ſelbſt zu danken haben konnte: war es nicht immer beſſer, daß der Dichter ſie ihm auf die einzige mögliche Weiſe ertheilte, als gar nicht? Sagt von dieſer Weiſe, was ihr wollt: genug, ſie hat ihn ſein Ziel erreichen helfen; ſeine Tragödie iſt dadurch, was eine Tragödie ſeyn ſoll, und wenn ihr noch unwillig ſeyd, daß er die Form dem Weſen nachgeſetzt hat, ſo verſorge euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Weſen der Form aufgeopfert iſt, und ihr ſeyd belohnt! Immerhin gefalle euch Whiteheads Kreuſa, wo euch kein Gott etwas vorausſagt, wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verſchlagene Zigeunerin ausfragt, immerhin gefalle ſie euch beſſer, als des Euripides Jon, und ich werde euch nie beneiden!

Wenn Ariſtoteles den Euripides den tragiſchſten von allen tragiſchen Dichtern nennt, ſo ſah er nicht bloß darauf, daß die meiſten ſeiner Stücke eine unglückliche Kataſtrophe haben; ob ich ſchon weiß, daß viele den Stagyriten ſo verſtehen. Denn das Kunſtſtück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stümper, der brav würgen und morden, und keine von ſeinen Perſonen geſund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde ſich eben ſo tragiſch dünken dürfen, als Euripides. Ariſtoteles hatte unſtreitig mehrere Eigenſchaften im Sinne, welchen zu Folge er ihm dieſen Charakter ertheilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuſchauern alle das Unglück, welches ſeine Perſonen überraſchen ſollte, lange vorher zeigte, um die Zuſchauer auch dann ſchon mit Mitleiden für die Perſonen einzunehmen, wenn dieſe Perſonen ſelbſt ſich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte

der Meinung seyn, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe, als den Reichthum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken ausstreut. Ich denke, daß er ihr weit mehr schuldig war; er hätte ohne sie eben so spruchreich seyn können; aber vielleicht würde er ohne sie nicht so tragisch geworden seyn. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen, wie Sokrates, am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er predigt. Aber den Menschen und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam seyn; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurtheilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat, — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rathe ziehen kann! —

Auch Voltaire scheint es empfunden zu haben, daß es gut seyn würde, wenn er uns mit dem Sohn der Merope gleich Anfangs bekannt machte; wenn er uns mit der Ueberzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres Aegisths hinrichten will, der nämliche Aegisth sey, sofort könne aussetzen lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst Niemand da, der ihn besser kennte und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eigenen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte

Jüngling auftritt, über das erſte, was er ſagt, mit großen ſchönen, leſerlichen Buchſtaben den ganzen vollen Namen Aegiſth ſehen; und ſo weiter über jede ſeiner folgenden Reden. Nun wiſſen wir es: Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn ſchon mehr wie einmal bei dieſem Namen genannt, und wenn ſie das auch nicht gethan hätte, ſo dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichniß der Perſonen nachſehen; da ſteht es lang und breit! Freilich iſt es ein wenig lächerlich, wenn die Perſon, über deren Reden wir nun ſchon zehnmal den Namen Aegiſth geleſen haben, auf die Frage:

— — — Narbas vous est connu?
Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?
Quel était votre état, votre rang, votre père?

antwortet:

Mon père est un vieillard accablé de misère;
Policlete est son nom; mais Egiste, Narbas,
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Freilich iſt es ſehr ſonderbar, daß wir von dieſem Aegiſth, der nicht Aegiſth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da er der Königin antwortet, ſein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzuſetzt, er heiße ſo und ſo. Denn einen Namen muß er doch haben, und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl ſchon mit erfinden können, da er ſo viel erfunden hat! Leſer, die den Rummel einer Tragödie nicht recht gut verſtehen, können leicht darüber irre werden. Sie leſen, daß hier ein Burſche gebracht wird, der auf der Landſtraße einen Mord begangen hat; dieſer Burſche, ſehen ſie, heißt Aegiſth, aber er ſagt, er heiße nicht ſo, und ſagt doch auch nicht, wie er heiße: y, mit dem Burſchen, ſchließen

ſie, iſt es nicht richtig; das iſt ein abgeſäumter Straßenräuber, ſo jung er iſt, ſo unſchuldig er ſich ſtellt. So, ſage ich, ſind unerfahrene Leſer zu denken in Gefahr, und doch glaube ich in allem Ernſte, daß es für die erfahrenen Leſer beſſer iſt, auch ſo, gleich Anfangs zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling iſt, als gar nicht. Nur daß man mir nicht ſage, daß dieſe Art, ſie davon zu unterrichten, im geringſten künſtlicher und feiner ſey, als ein Prolog im Geſchmacke des Euripides! —

Funfzigſtes Stück.

Den 20. Oktober 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling ſeine zwei Namen, wie es ſich gehört; Aegiſth heißt er als der Sohn des Polydor, und Kreſphont als der Sohn der Merope. In dem Verzeichniſſe der handelnden Perſonen wird er auch nur unter jenem eingeführt; und Becelli rechnet es ſeiner Ausgabe des Stücks als kein geringes Verdienſt an, daß dieſes Verzeichniß den wahren Stand des Aegiſth nicht voraus verrathe. [1] Das iſt, die Italiener ſind von den Ueberraſchungen noch größere Liebhaber als die Franzoſen. —

Aber noch immer Merope! — Wahrlich, ich bedaure meine Leſer, die ſich an dieſem Blatt eine theatraliſche Zeitung verſprochen haben, ſo mancherlei und bunt, ſo unterhaltend und ſchnurrig, als eine theatraliſche Zeitung nur ſeyn kann. Anſtatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine luſtige

[1] Fin ne i nomi de Personaggi si è levato quell' errore, comunissimo alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel premettergli, e per conseguenza di levare il piacere a chi legge, overo ascolta, essendosi messo Egisto, dove era, Cresfonte sotto nome d'Egisto

oder rührende Romane gebracht; anſtatt beiläufiger Lebensbeſchreibungen drolliger, ſonderbarer, närriſcher Geſchöpfe, wie die doch wohl ſeyn müſſen, die ſich mit Komödienſchreiben abgeben; anſtatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig ſkandalöſer Anekdoten von Schauſpielern und beſonders Schauſpielerinnen; anſtatt aller dieſer artigen Sächelchen, die ſie erwarteten, bekommen ſie lange, ernſthafte, trockene Kritiken über alte bekannte Stücke; ſchwerfällige Unterſuchungen über das, was in einer Tragödie ſeyn ſollte und nicht ſeyn ſollte; mitunter wohl gar Erklärungen des Ariſtoteles. Und das ſollen ſie leſen? Wie geſagt, ich bedaure ſie; ſie ſind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: beſſer, daß ſie es ſind, als ich. Und ich würde es ſehr ſeyn, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Geſetze machen müßte. Nicht daß ihre Erwartungen ſehr ſchwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde ſie vielmehr ſehr bequem finden, wenn ſie ſich mit meinen Abſichten nur beſſer vertragen wollten.

Ueber die Merope indeß muß ich freilich einmal wegzukommen ſuchen. — Ich wollte eigentlich nur erweiſen, daß die Merope des Voltaire im Grunde nichts als die Merope des Maffei ſey; und ich meine, dieſes habe ich erwieſen. Nicht ebenderſelbe Stoff, ſagt Ariſtoteles, ſondern ebendieſelbe Verwicklung und Auflöſung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für ebendieſelben Stücke zu halten ſind. Alſo nicht, weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geſchichte behandelt hat, ſondern weil er ſie mit ihm auf ebendieſelbe Art behandelt hat, iſt er hier für weiter nichts, als für den Ueberſetzer und Nachahmer deſſelben zu erklären. Maffei hat die Merope des Euripides nicht bloß wieder hergeſtellt, er hat eine eigene Merope gemacht: denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab; und in dem Vorſatze, ein Stück ohne Galanterie

zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte vom Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst nach funfzehn Jahren auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubt; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennt; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkommt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Aegisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Aegisth zum erstenmal erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Aegisth vor Meropens Augen, von ihren eigenen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit einem Wort, Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er bloß darum seinen Tyrannen jetzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E. Anstatt daß beim Maffei Polyphont bereits funfzehn Jahre regiert hat, läßt er die Unruhen in Messene ganzer

funfzehn Jahre dauern, und den Staat so lange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß, beim Maffei, Aegisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Hercules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für die Nachkommen desselben ansieht. Anstatt daß beim Maffei Aegisth durch einen Ring in Verdacht geräth, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Rüstung entstehen u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stück sind und auf die Oekonomie des Stücks selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Aeußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelsten von den angeführten Beispielen erklären. Maffei läßt seinen Aegisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Weg allein sieht, unfern einer Brücke über die Pamise; Aegisth erlegt den Räuber und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Aegisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur Einen? Lieber zwei; so ist die Heldenthat des Aegisths desto größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem ältern gemacht wird, kann hernach für den

Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn; aber nun weiter. Wenn Aegisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdann? Er trägt den todten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß, das ist ganz begreiflich; aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen Niemand in diesem Tempel? Es sey so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken, aber das Warum gar nicht. Maffeis Aegisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil er glaubt, wenn der Körper bei Seite geschafft sey, daß sodann nichts seine That verrathen könne; daß diese sodann mit sammt dem Körper in der Fluth begraben sey. Aber kann das Voltairens Aegisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davon getragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weitem beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen und darauf eilen sollen, je eher je lieber über die Gränze zu kommen. Freilich mußte der Körper, des Folgenden wegen, ins Wasser geworfen werden, es war Voltairen eben so nöthig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrthume gerissen werden konnte; nur daß, was bei diesem Aegisth sich selber zum Besten thut, er bei jenem bloß dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn Voltaire corrigirte die Ursache

weg, ohne zu überlegen, daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfnis abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt, und dafür die Erkennung von Seiten des Aegisth, in Gegenwart des Polyphont, geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Acts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Acts von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte getheilt werden können. Denn daß Aegisth mit einmal von dem Eurikles weggeführt wird und die Verklefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser, als die übereilte Flucht, mit der sich Aegisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen gegen einander vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht getheilt haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Acte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile à remplire sans episodes — Und nun für diesesmal genug von der Merope!

Einundfunfzigſtes Stück.

Den 23. October 1767.

Den neununddreißigſten Abend (Mittwochs, den 8. Juli) wurden der verheirathete Philoſoph und die neue Agneſe wiederholt.

Chevrier ſagt,[1] daß Destouches ſein Stück aus einem Luſtſpiele des Campiſtron geſchöpft habe, und daß, wenn dieſer nicht ſeinen Jaloux désabusé geſchrieben hätte, wir wohl ſchwerlich einen verheiratheten Philoſophen haben würden. Die Komödie des Campiſtron iſt unter uns wenig bekannt; ich wüßte nicht, daß ſie auf irgend einem deutſchen Theater wäre geſpielt worden; auch iſt keine Ueberſetzung davon vorhanden. Man dürfte alſo vielleicht um ſo viel lieber wiſſen wollen, was eigentlich an dem Vorgeben des Chevrier ſey.

Die Fabel des Campiſtron'ſchen Stücks iſt kurz dieſe: Ein Bruder hat das anſehnliche Vermögen ſeiner Schweſter in Händen, und um dieſes nicht herausgeben zu dürfen, möchte er ſie lieber gar nicht verheirathen. Aber die Frau dieſes Bruders denkt beſſer, oder wenigſtens anders, und um ihren Mann zu vermögen, ſeine Schweſter zu verſorgen, ſucht ſie ihn auf alle Weiſe eiferſüchtig zu machen, indem ſie verſchiedene junge Mannsperſonen ſehr gütig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, ſich um ihre Schwägerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die Liſt gelingt; der Mann wird eiferſüchtig, und willigt endlich, um ſeiner Frau den vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um ſich zu haben, zu benehmen, in die Verbindung ſeiner Schweſter mit Clitandern, einem Anverwandten ſeiner Frau, dem zu gefallen ſie die Rolle der Coquette geſpielt hatte. Der Mann ſieht ſich berückt,

[1] L'Observateur des Spectacles. T. II. p. 135.

iſt aber ſehr zufrieden, weil er zugleich von dem Ungrunde ſeiner Eiferſucht überzeugt wird.

Was hat dieſe Fabel mit der Fabel des verheiratheten Philoſophen ähnliches? Die Fabel nicht das geringſte. Aber hier iſt eine Stelle aus dem zweiten Act des Campiſtron'ſchen Stücks, zwiſchen Dorante, ſo heißt der Eiferſüchtige, und Dubois, ſeinem Secretär. Dieſe wird gleich zeigen, was Chevrier gemeint hat.

Dubois. Und was fehlt Ihnen denn?

Dorante. Ich bin verdrüßlich, ärgerlich; alle meine ehemalige Heiterkeit iſt weg; alle meine Freude hat ein Ende. Der Himmel hat mir einen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht aufhören wird, mich zu martern, zu peinigen —

Dubois. Und wer iſt denn dieſer Tyrann, dieſer Henker?

Dorante. Meine Frau.

Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau. — Sie bringt mich zur Verzweiflung.

Dubois. Haſſen Sie ſie denn?

Dorante. Wollte Gott! So wäre ich ruhig. — Aber ich liebe ſie und liebe ſie ſo ſehr — Verwünſchte Qual!

Dubois. Sie ſind doch wohl nicht eiferſüchtig?

Dorante. Bis zur Raſerei.

Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eiferſüchtig? Sie, der Sie von jeher über alles, was Eiferſucht heißt, —

Dorante. Gelacht und geſpottet. Deſto ſchlimmer bin ich nun daran! Ich Geck, mich von den elenden Sitten der großen Welt ſo hinreißen zu laſſen! In das Geſchrei der Narren einzuſtimmen, die ſich über die Ordnung und Zucht unſerer ehrlichen Vorfahren ſo luſtig machen! Und ich ſtimmte nicht bloß ein; es währte nicht lange, ſo gab ich den Ton.

Um Witz, um Lebensart zu zeigen, was für albernes Zeug habe ich nicht gesprochen! Eheliche Treue, beständige Liebe, pfui, wie schmeckt das nach dem kleinstädtischen Bürger! Der Mann, der seiner Frau nicht allen Willen läßt, ist ein Bär! Der es ihr übel nimmt, wenn sie auch andern gefällt und zu gefallen sucht, gehört ins Tollhaus. So sprach ich, und mich hätte man da sollen ins Tollhaus schicken. —

Dubois. Aber warum sprachen Sie so?

Dorante. Hörst du nicht? Weil ich ein Geck war und glaubte, es ließe noch so galant und weise. — Inzwischen wollte mich meine Familie verheirathet wissen. Sie schlugen mir ein junges, unschuldiges Mädchen vor, und ich nahm es. Mit der, dachte ich, soll es gute Wege haben; die soll in meiner Denkungsart nicht viel ändern; ich liebe sie jetzt nicht besonders, und der Besitz wird mich noch gleichgültiger gegen sie machen. Aber wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward täglich schöner, täglich reizender. Ich sah es und entbrannte, und entbrannte je mehr und mehr; und jetzt bin ich so verliebt, so verliebt in sie —

Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden!

Dorante. Denn ich bin so eifersüchtig! — Daß ich mich schäme, es auch nur dir zu bekennen. — Alle meine Freunde sind mir zuwider — und verdächtig; die ich sonst nicht oft genug um mich haben konnte, sehe ich jetzt lieber gehen als kommen. Was haben sie auch in meinem Hause zu suchen? Was wollen die Müßiggänger? Wozu alle die Schmeicheleien, die sie meiner Frau machen? Der eine lobt ihren Verstand, der andere erhebt ihr gefälliges Wesen bis in den Himmel. Den entzücken ihre himmlischen Augen, und den ihre schönen Zähne. Alle finden sie höchst reizend, höchst anbetenswürdig; und immer schließt sich ihr verdammtes Geschwätz mit der

verwünſchten Betrachtung, was für ein glücklicher, was für ein beneidenswürdiger Mann ich bin.

Dubois. Ja, ja, es iſt wahr, ſo geht es zu.

Dorante. O, ſie treiben ihre unverſchämte Kühnheit wohl noch weiter! Kaum iſt ſie aus dem Bette, ſo ſind ſie um ihre Toilette. Da ſollteſt du erſt ſehen und hören! Jeder will da ſeine Aufmerkſamkeit und ſeinen Witz mit dem andern um die Wette zeigen. Ein abgeſchmackter Einfall jagt den andern, eine boshafte Spötterei die andere, ein kitzelndes Hiſtörchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit Liebäugeleien, die meine Frau ſo leutſelig annimmt, ſo verbindlich erwiedert, daß — daß mich der Schlag oft rühren möchte! Kannſt du glauben, Dubois? ich muß es wohl mit anſehen, daß ſie ihr die Hand küſſen.

Dubois. Das iſt arg!

Dorante. Gleichwohl darf ich nicht muchſen. Denn was würde die Welt dazu ſagen? Wie lächerlich würde ich mich machen, wenn ich meinen Verdruß auslaſſen wollte? Die Kinder auf der Straße würden mit Fingern auf mich weiſen. Alle Tage würde ein Epigramm, ein Gaſſenhauer auf mich zum Vorſchein kommen u. ſ. w.

Dieſe Situation muß es ſeyn, in welcher Chevrier das Aehnliche mit dem verheiratheten Philoſophen gefunden hat. So wie der Eiferſüchtige des Campiſtron ſich ſchämt, ſeine Eiferſucht auszulaſſen, weil er ſich ehedem über dieſe Schwachheit allzu luſtig gemacht hat: ſo ſchämt ſich auch der Philoſoph des Destouches, ſeine Heirath bekannt zu machen, weil er ehedem über alle ernſthafte Liebe geſpottet und den eheloſen Stand für den einzigen erklärt hatte, der einem freien und weiſen Mann anſtändig ſey. Es kann auch nicht fehlen, daß dieſe ähnliche Scham ſie nicht beide in mancherlei ähnliche

Verlegenheiten bringen sollte. So ist z. E. die, in welcher sich Dorante beim Campistron sieht, wenn er von seiner Frau verlangt, ihm die überlästigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber ihn bedeutet, daß das eine Sache sey, die er selbst bewerkstelligen müsse, fast die nämliche mit, der bei dem Destouches, in welcher sich Ariste befindet, wenn er es selbst dem Marquis sagen soll, daß er sich auf Meliten keine Rechnung machen könne. Auch leidet dort der Eifersüchtige, wenn seine Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten, und er selbst sein Wort dazu geben muß, ungefähr auf gleiche Weise als hier der Philosoph, wenn er sich muß sagen lassen, daß er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sey, als daß er sich zu so einer Thorheit, wie das Heirathen, sollte haben verleiten lassen.

Dem ungeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stücke nothwendig das Stück des Campistron vor Augen gehabt haben müßte, und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen gerathen; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen, so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Copie genannt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Aehnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unſers Dichters, welcher die prächtige Ausgabe der Werke ſeines Vaters beſorgt hat, die vor einigen Jahren in vier Quartbänden aus der königlichen Druckerei zu Paris erſchien, meldet uns in der Vorrede zu dieſer Ausgabe eine beſondere dieſes Stück betreffende Anekdote. Der Dichter nämlich habe ſich in England verheirathet, und aus gewiſſen Urſachen ſeine Verbindung geheim halten müſſen. Eine Perſon aus der Familie ſeiner Frau aber habe das Geheimniß früher ausgeplaudert, als ihm lieb geweſen, und dieſes habe Gelegenheit zu dem verheiratheten Philoſophen gegeben. Wenn dieſes wahr iſt, — und warum ſollten wir es ſeinem Sohne nicht glauben? — ſo dürfte die vermeinte Nachahmung des Campiſtron um ſo eher wegfallen.

Zweiundfunfzigſtes Stück.

Den 27. Oktober 1767.

Den vierzigſten Abend (Donnerſtags, den 9. Juli) ward Schlegels Triumph der guten Frauen aufgeführt.

Dieſes Luſtſpiel iſt unſtreitig eines der beſten deutſchen Originale. Es war, ſo viel ich weiß, das letzte komiſche Werk des Dichters, das ſeine frühern Geſchwiſter unendlich übertrifft und von der Reife ſeines Urhebers zeugt. Der geſchäftige Müßiggänger war der erſte jugendliche Verſuch, und fiel aus, wie alle ſolche jugendliche Verſuche ausfallen. Der Witz verzeihe es denen und räche ſich nie an ihnen, die allzuviel Witz darin gefunden haben! Er enthält das kalteſte, langweiligſte Alltagsgewäſche, das nur immer in dem Hauſe eines Meißniſchen Pelzhändlers vorfallen kann. Ich wüßte nicht, daß er jemals wäre aufgeführt worden, und ich zweifle,

daß seine Vorstellung dürfte auszuhalten seyn. Der Geheimnißvolle ist um vieles besser; ob es gleich der Geheimnißvolle gar nicht geworden ist, den Moliere in der Stelle geschildert hat, aus welcher Schlegel den Anlaß zu diesem Stücke wollte genommen haben. [1] Molieres Geheimnißvoller ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will; Schlegels Geheimnißvoller aber ein gutes ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden. Daher kommt es auch, daß er so viel ähnliches mit dem Charakter des Mißtrauischen hat, den Cronegk hernach auf die Bühne brachte. Beide Charaktere aber, oder vielmehr beide Nüancen des nämlichen Charakters können nicht anders als in einer so kleinen und armseligen, oder so menschenfreundlichen und häßlichen Seele sich finden, daß ihre Vorstellungen nothwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen, als Lachen. Der Geheimnißvolle ist wohl sonst hier aufgeführt worden; man versichert mich aber auch durchgängig, und aus der eben gemachten Betrachtung ist mir es sehr begreiflich, daß man ihn läppischer gefunden habe, als lustig.

Der Triumph der guten Frauen hingegen hat, wo er noch aufgeführt worden, und so oft er noch aufgeführt worden, überall und jederzeit, einen sehr vorzüglichen Beifall

[1] Misantrope Acte II. Sc. 4.

C'est de la tête aux pieds, un homme tout mistère,
Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil égaré,
Et sans aucune affaire est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous debite en grimaces abonde.
A force de façons il assomme le monde.
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien.
De la moindre vetille il fait une merveille
Et jusques au bon jour, il dit tout à l'oreille.

erhalten; und daß sich dieser Beifall auf wahre Schönheiten gründen müsse, daß er nicht das Werk einer überraschenden blendenden Vorstellung sey, ist daher klar, weil ihn noch niemand nach Lesung des Stücks zurückgenommen. Wer es zuerst gelesen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es spielen sieht, und wer es zuerst spielen gesehen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es liest. Auch haben es die strengsten Kunstrichter eben so sehr seinen übrigen Lustspielen, als diese überhaupt dem gewöhnlichen Prasse deutscher Komödien vorgezogen.

„Ich las, sagt einer von ihnen, [1] den geschäftigen Müssiggänger; die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben; solche Müssiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht gethan, er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein ich gähnte vor Langeweile. — Ich las darauf den Triumph der guten Frauen. Welcher Unterschied! Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, ächten Witz in ihren Gesprächen, und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange.“

Der vornehmste Fehler, den ebenderselbe Kunstrichter daran bemerkt hat, ist der, daß die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider muß man diesen zugestehen. Wir sind aber in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde und besonders an französische Sitten gewöhnt, als daß er eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte.

„Nikander, heißt es, ist ein französischer Abenteurer, der

[1] Briefe, die neueste Literatur betreffend. Th. XXI S. 113. (Von M. Mendelssohn.)

auf Eroberungen ausgeht, allen Frauenzimmern nachstellt, keinem im Ernste gewogen ist, alle ruhige Ehen in Uneinigkeit zu stürzen, aller Frauen Verführer und aller Männer Schrecken zu werden sucht, und der bei allem diesem kein schlechtes Herz hat. Die herrschende Verderbniß der Sitten und Grundsätze scheint ihn mit fortgerissen zu haben. Gottlob! daß ein Deutscher, der so leben will, das verderbteste Herz von der Welt haben muß. — Hilaria, des Nikanders Frau, die er vier Wochen nach der Hochzeit verlassen, und nunmehr in zehn Jahren nicht gesehen hat, kommt auf den Einfall ihn aufzusuchen. Sie kleidet sich als eine Mannsperson, und folgt ihm unter dem Namen Philint in alle Häuser nach, wo er Avanturen sucht. Philint ist witziger, flatterhafter und unverschämter als Nikander. Das Frauenzimmer ist dem Philint mehr gewogen, und sobald er mit seinem frechen, aber doch artigen Wesen sich sehen läßt, steht Nikander da wie verstummt. Dieses giebt Gelegenheit zu sehr lebhaften Situationen. Die Erfindung ist artig, der zweifache Charakter wohl gezeichnet, und glücklich in Bewegung gesetzt; aber das Original zu diesem nachgeahmten Petitmaitre ist gewiß kein Deutscher."

„Was mir, fährt er fort, sonst an diesem Lustspiele mißfällt, ist der Charakter des Agenors. Den Triumph der guten Frauen vollkommen zu machen, zeigt dieser Agenor den Ehemann von einer gar zu häßlichen Seite. Er tyrannisirt seine unschuldige Juliane auf das unwürdigste, und hat recht seine Lust sie zu quälen. Grämlich, so oft er sich sehen läßt, spöttisch bei den Thränen seiner gekränkten Frau, argwöhnisch bei ihren Liebkosungen, boshaft genug, ihre unschuldigsten Reden und Handlungen durch eine falsche Wendung zu ihrem Nachtheile auszulegen, eifersüchtig, hart, unempfindlich, und wie sie sich

leicht einbilden können, in seiner Frau Kammermädchen ver-
liebt. — Ein solcher Mann ist gar zu verderbt, als daß wir
ihm eine schleunige Besserung zutrauen könnten. Der Dichter
giebt ihm eine Nebenrolle, in welcher sich die Falten seines
nichtswürdigen Herzens nicht genug entwickeln können. Er
todt, und weder Juliane noch die Leser wissen recht, was er
will. Eben so wenig hat der Dichter Raum gehabt, seine
Besserung gehörig vorzubereiten und zu veranstalten. Er mußte
sich begnügen, dieses gleichsam im Vorbeigehen zu thun, weil
die Haupthandlung mit Nikander und Philinten zu schaffen
hatte. Kathrine, dieses edelmüthige Kammermädchen der
Juliane, das Agenor verfolgt hatte, sagt gar recht am Ende
des Lustspiels: Die geschwindesten Bekehrungen sind nicht allen-
mal die aufrichtigsten! Wenigstens so lange dieses Mädchen
im Hause ist, möchte ich nicht für die Aufrichtigkeit stehen.

Ich freue mich, daß die beste deutsche Komödie dem
richtigsten deutschen Beurtheiler in die Hände gefallen ist.
Und doch war es vielleicht die erste Komödie, die dieser Mann
beurtheilte.

532880